



João Luís Meireles Santos Leitão da Silva

O diário *A Revolução de Setembro* (1840-1857): Música,
poder e construção social de realidade em Portugal nos
meados do século XIX.



Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais
(variante Ciências Musicais Históricas) apresentada à Faculdade de
Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Orientador: Professora Doutora Luísa Cymbron
Data: Abril de 2006

F. C. S. H.

T

3187

BIBLIOTECA

Índice

Introdução e metodologia	5
---------------------------------	----------

Imprensa periódica em Portugal no período estudado

1. Contextualização da Imprensa portuguesa na época	19
2. O jornalismo musical no período estudado	31
3. Política, legislação e imprensa em Portugal de 1821 a 1852	41
4. Quadro sinóptico dos textos constitucionais	49

A Revolução de Setembro: tipologia de um jornal liberal nos meados do século XIX

5. Esquema hipotético de uma edição do jornal <i>A Revolução de Setembro</i>	53
6. <i>A Revolução de Setembro</i> de 1840 a 1857	55
6.1. Referências musicais nas páginas centrais do jornal	66
6.2. A secção “Anúncios”	77
6.3. A secção “Espectáculos”	89
6.4. A secção “Folhetim”	100
7. Mudanças no formato e mercado editorial	107

As práticas musicais nos folhetins publicados em *A Revolução de Setembro*

8. Tipologias de folhetim centradas em assuntos musicais	
8.1. Crítica operática	111
8.2. Crítica à empresa do Real Teatro de S. Carlos	126
8.3. Apresentações musicais exteriores ao contexto operático do Real Teatro de S. Carlos	136
8.4. Crítica a intérpretes	143

8.5. Textos teóricos	156
8.6. “Revista de Lisboa” – Lopes de Mendonça e a crónica social lisboeta	171
8.6.1. O Real Teatro de S. Carlos: espaço de socialização lisboeta	180
8.6.2. O contexto do baile	187
8.6.3. Dois paradigmas operáticos: Rossini e Verdi	192
 Conclusões	 201
 Bibliografia	 205

Introdução e metodologia

O objecto de estudo desta dissertação é o discurso publicado no diário *A Revolução de Setembro* entre 1840 e 1857, visando analisar e problematizar a produção e edição de conteúdos referentes a assuntos musicais. O tratamento desse discurso apresentar-se-á relacionado com os constrangimentos inerentes à sua inclusão num jornal centrado na divulgação de informação essencialmente política. Tendo em conta as características institucionais intrínsecas aos órgãos de imprensa no período abordado, a articulação entre os conteúdos editados e os seus redactores (que provinham, maioritariamente, dos campos literário e/ou político) apresenta-se como essencial, permitindo a contextualização de uma fonte recorrentemente empregue na historiografia produzida sobre o século XIX em Portugal.¹ Consequentemente, esta dissertação não pretende estudar a música a partir da imprensa, mas tentar articular o espaço público criado pela expansão do mercado associado aos órgãos de comunicação escrita com a vida musical lisboeta nas suas variadas facetas. Dada a inexistência em Portugal de uma imprensa especializada em assuntos musicais e de tiragens prolongadas em meados do século XIX,² o discurso continuado sobre o campo musical apresentava-se circunscrito aos jornais políticos (que designaríamos actualmente por generalistas) e, mais particularmente, a secções específicas dessas publicações. No mercado editorial de alguns países europeus, estabeleceram-se variados periódicos especificamente musicais e dirigidos por escritores que eram, de alguma forma, agentes nessa área (afirmando-se alguns destes enquanto detentores e codificadores do conhecimento historiográfico musical de pendor científico e positivista da época). Nesses territórios, os assuntos musicais eram abordados simultaneamente em jornais generalistas diários e em revistas específicas (semanais, quinzenais ou mensais), o que, frequentemente, implicava dois tipos distintos de abordagem na sua contextualização e enquadramento editorial decorrentes dos objectivos diversos das publicações. A par de um tratamento jornalístico e literário

¹ De forma a compreender a relevância do acesso ao jornal *A Revolução de Setembro* como fonte para a realização de trabalhos nos mais variados campos ver, por exemplo: Maria de Fátima **Bonifácio**, *D. Maria II*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2005; Mário **Moreau**, *O teatro de S. Carlos: dois séculos de História*, 2 vols., Lisboa: Mário Moreau e Hugin Editores Lda., 1999; António do Carmo **Reis**, *A imprensa do Porto romântico (1836-1850): cartismo e setembrismo*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

² Apesar de algumas tentativas fugazes de estabelecimento dessa tipologia jornalística, como o caso de *O trovador: jornal musical, litterario e de variedades*.

baseado em parâmetros contingentes (presente em ambas as tipologias editoriais), os órgãos mais especializados integravam igualmente abordagens historiográficas, analíticas e estéticas de maiores dimensões, codificando uma tipologia característica no discurso utilizado. Alguns territórios onde se instalou o género jornalístico acima referido foram: Alemanha, França, Itália e Império Austro-Húngaro.³ No período estudado, a maioria dos textos publicados em Portugal que centravam a sua abordagem em questões musicais era da autoria de elementos das redacções dos jornais existentes, ou seja, de jornalistas integrados nos campos jornalístico e/ou literário com formação diversificada (Direito, Letras, Ciências, Medicina). Esse factor contribuiu de forma determinante para o conteúdo dos artigos referentes a questões musicais incidir maioritariamente em aspectos como a socialização ou a organização e empreendimento de actividades que incluíam práticas musicais. Os textos editados enquadravam o fenómeno musical enquanto uma das múltiplas facetas da socialização de um sector da população crescentemente urbano e proveniente de grupos sociais privilegiados (aos quais eram maioritariamente dirigidos os jornais e, mais especificamente, a imprensa política). No caso português, o espaço privilegiado para abordar a questão musical na imprensa periódica generalista da época era o folhetim (que ocupava, no máximo, três meias páginas). Admitindo a hegemonia cultural francesa em Portugal durante a época estudada nos mais diversos sectores, e, particularmente na imprensa periódica, não é descabido entender o discurso de jornalistas locais (literatos sem formação musical específica) como uma emulação dos padrões codificados pela imprensa estrangeira, particularmente a francesa. É possível sustentar a supra-referida inferência pela constatação do recurso frequente a citações de periódicos estrangeiros na publicação de notícias por parte das diversas redacções de jornais. Em sùmula, o equivalente ao discurso concentrado e especializado de alguns periódicos europeus centrados na actividade musical era apresentado de forma diluída na imprensa generalista portuguesa.

A partir do enquadramento do sistema jornalístico de produção, dos seus agentes particulares e sua sobreposição a um campo específico de criação cultural, a música, foi possível abordar diversas problemáticas associadas ao estudo das dinâmicas de diversos processos sociais em Portugal durante, aproximadamente, duas décadas do século XIX.

³ Por exemplo: a *Neue Zeitschrift für Musik* (fundada por Schumann), a *Revue musicale* (dirigida por Fétis), *L'Armonia* (na qual colaborou Basevi) ou *Wiener Allgemeine Musik-zeitung* (no qual colaborou Hanslick).

Tomando como definição de instituição “qualquer fonte de actividade mediadora entre seres humanos [...que] regula aspectos do comportamento humano enquanto intercessor, isto é, sem sujeição a negociação cultural”,⁴ é possível apresentar o carácter normativo e enformador de limites desta tipologia de entidade e a sua relevância no estudo da interacção entre indivíduos ou grupos sociais. Baseado na definição previamente avançada, o âmbito do universo de instituições é lato e inclui a totalidade de mediadores de actividade entre sujeitos. Paralelamente às instituições entendidas como tradicionais (Estado, Igreja, *A Revolução de Setembro*, Montepio Filarmónico, por exemplo), devido ao seu contexto normalizado de actividade e consequente estabilização enquanto entidades, é possível considerar uma instituição que atravessa as mais variadas esferas da sociedade e se configura enquanto objecto central neste trabalho: o discurso. O discurso apresenta-se como uma instituição mediadora multiforme, fluida e altamente maleável na sua produção ou recepção. O parâmetro de exclusão do discurso da definição previamente avançada de instituição é a sua constante negociação e os processos dinâmicos que influem na sua produção, reprodução e recepção. Por um lado, mostra-se uma entidade simultaneamente sujeita a negociação e enformadora dos diversos processos de mediação pelo condicionamento dos universos retóricos operativos dessa acção. Enquanto se desenrolam os processos de comunicação, o discurso é, igualmente, influenciado pelo seu resultado. Nas dinâmicas comunicativas, o discurso apresenta-se, em simultâneo, enquanto sujeito e objecto de negociação. O discurso jornalístico configura-se como um caso particular, no qual uma entidade colectiva apresenta perspectivas específicas codificadas em idiolectos pelos seus agentes individuais a um segmento relativamente alargado de receptores. Um jornal é um produto formatado e mecanicamente reproduzido num suporte material, originando diversos objectos a partir da mesma matriz, factor essencial para a compreensão do seu estatuto enquanto entidade transaccionada no mercado de publicações. Apesar da standardização produtiva, a descodificação dos seus conteúdos por parte de um conjunto heterogéneo de receptores pode ser relativamente diversificada. Paralelamente à possibilidade de atribuição de múltiplos sentidos ao texto, a existência de sentidos dominantes ou preferenciais (de acordo seu contexto de

⁴ «“Institution” is used here to indicate any source of mediating activity between human beings. In this sense, all private and public organisations and establishments are institutions because they regulate aspects of human behaviour as third parties, i.e. without being subject to cultural negotiation.», Michalis Lianos, “Social Control after Foucault”, *Surveillance & Society* 1(3), 2003, pg. 413 [tradução realizada por João Silva]

produção/codificação⁵) condiciona, em parte, a atribuição de significados por parte dos receptores. No caso de *A Revolução de Setembro* apresenta-se claramente patente o recurso a um discurso panfletário com objectivos unívocos (pelo menos de acordo com as intenções da redacção) e a utilização de modelos de identificação com os receptores (ou seja, um discurso com tendência para fazer coincidir as estratégias de codificação e descodificação, tendo em conta uma similaridade existente entre os perfis individuais dos redactores e leitores da publicação, inferida a partir da sobreposição de contextos de socialização – escolaridade, actividade profissional e consumo de actividades de lazer, por exemplo), de forma a maximizar o universo editorial para o qual é dirigido o produto e a promover as vendas do jornal.

No contexto estudado, é possível assistir à tentativa de construção de instituições tendencialmente despersonalizadas. Por outro lado, a relevância de determinados indivíduos na vida pública portuguesa de então condicionava o funcionamento das instituições sob sua alçada, entidades que se confundiam com o estatuto do sujeito em questão. Na esfera política, a identificação do governo com Costa Cabral durante o chamado cabralismo aponta, claramente, para a presença de um modelo autocrático e autoritário de gestão. No campo teatral, Émile Dour é um exemplo claro da escassez de encenadores teatrais reconhecidos no circuito lisboeta de entretenimento. Tendo em conta o seu prestígio, nos anúncios publicados relativos à actividade das diversas companhias teatrais (Teatro da Rua dos Condes, Teatro do Salitre e Teatro Ginásio), não eram referidos os actores principais da companhia, mas o seu encenador. O investimento nesse tipo de publicitação assentava na reputação do encenador, entidade individual maximamente responsável pela produção teatral. A responsabilização exclusiva do encenador no processo de construção de uma apresentação teatral indica a relevância adquirida pela actividade de encenação durante o Romantismo, avaliada pela criação de verosimilhança na representação de textos de conteúdos por vezes inverosímeis. No campo musical, é exemplar o reconhecimento individual do Conde de Farrobo e a unificação entre o indivíduo e o cargo desempenhado por este nas suas diversas vertentes: enquanto empresário do S. Carlos e do Teatro da Rua dos Condes (devido, igualmente, à gestão autocrática, centralizadora e mecénica empreendida pelo conde), enquanto promotor da prática musical em contextos particulares (no palácio das Laranjeiras) e enquanto dinami-

⁵ Stuart Hall, "Encoding/Decoding", Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis (eds.), *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980, pp.128-138

zador das diversas agremiações voluntárias formais relacionadas com o meio musical amador (tendo sido presidente de diversas instituições desse género). A própria expressão “tendencialmente despersonalizadas” aponta para um grau ainda elevado de individualização no discurso referente a entidades colectivas, possivelmente decorrente da pequena dimensão das diversas esferas de actividade em Portugal, que se sobrepunham constantemente em determinados indivíduos.

De forma a enquadrar a questão musical inserida num diário eminentemente político, foi necessário empreender o estudo do estabelecimento de um campo jornalístico em Portugal no século XIX e as relações que essa esfera de actividade mantinha com o sistema político. Um importante segmento dos agentes envolvidos na redacção de publicações periódicas (os “escriptores públicos”,⁶ desejavelmente objectivos e positivistas, que, pelas suas próprias palavras, impõem a si mesmos uma “missão”⁷) mantinha contactos e/ou desenvolvia actividades relacionadas com agrupamentos de pendor político. Essa proximidade reflectia-se na abordagem e tratamento desses assuntos através da divulgação de perspectivas de grupos com interesses governativos e económicos a sectores mais latos da população por via das publicações periódicas. A problematização do acesso ao poder é essencial neste trabalho, nomeadamente em relação às redes multi-centradas de poderes presentes numa sociedade com um estado despersonalizado em construção, agentes económicos dependentes dessa entidade e criação recente de uma esfera pública de características burguesas, tal como esta foi definida por Habermas.⁸ Num período particularmente instável para Portugal, a importância de criação de uma opinião pública por parte dos diversos agentes (que, por vezes, acumulavam papéis nos campos político, económico e jornalístico) é essencial para a prossecução dos objectivos desses indivíduos ou grupos. O estudo da sobreposição dos diversos campos auto-normativos de poderes fluidos e multipolarmente distribuídos é essencial para o enquadramento da imprensa periódica no contexto da época. O discurso panfletário publicado pela generalidade da imprensa política durante o período estudado (nomeadamente em momentos históricos particulares e na abordagem de diversos assuntos específicos) era, essencialmente, enformador e indutor de opinião, o que possibilita a adopção de uma perspectiva dos jornais enquanto construtores de realidade. Esse

⁶ *A Revolução de Setembro*, n.º 108, 21 de Março de 1841, pg. 3

⁷ *Idem*, *ibidem*

⁸ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge: Polity Press, 1989

postulado apresenta os órgãos de comunicação simultaneamente agentes enquanto mecanismos de representação da realidade e fonte de componentes descodificadores da realidade representada (apontando para a o papel nuclear da entidade produtora na formatação e limitação dos contextos e estratégias de descodificação do produto por esta apresentado).⁹

A selecção do intervalo cronológico estudado encontra-se demarcada por duas datas: do início de publicação de *A Revolução de Setembro* ao fim da colaboração assinada de António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865) com o jornal, em 1857. A colaboração deste autor enquanto folhetinista regular do jornal (tendo aí publicado artigos a partir de 1846) e, em especial, as suas crónicas sociais intituladas “Revista de Lisboa” (iniciadas em 1847) foram aspectos fundamentais para a instalação de uma tipologia de artigo jornalístico em Portugal, instituída no espaço do folhetim. Lopes de Mendonça, autor essencial no corpo redactorial de *A Revolução de Setembro*, estava ligado por casamento aos Viscondes de Carnide, o que lhe permitiu um acesso privilegiado a eventos de socialização da aristocracia e de alguns segmentos da burguesia lisboeta através da utilização de recursos inerentes às suas redes sociais.¹⁰ Essa facilidade permitiu que se constituísse enquanto um dos principais codificadores da secção “Folhetim” (centrada no relato de um segmento da vida social lisboeta) na imprensa portuguesa. Lopes de Mendonça foi, igualmente, um exemplo da “plasticidade ideológica notável”¹¹ do jornal *A Revolução de Setembro*, fundado numa lógica anti-cabralista e constitucionalista que abarcou, posteriormente, diversas tendências ideológicas, entre as quais o socialismo e o republicanismo.

Do ponto de vista político, o intervalo cronológico estudado abarca diversos períodos: parte do Setembrismo, o Cabralismo e os primeiros anos da Regeneração, bem como algumas das grandes convulsões sociais ocorrentes na Europa de meados do século XIX. No que toca aos colectivos sociais actuates, é possível constatar a hegemonia nos vários campos da vida pública de grupos sociais letrados, com uma burguesia social e politicamente activa (pelo menos em algumas franjas do tecido social, dadas as

⁹ Peter Berger, Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*, Harmondsworth: Penguin, 1968, citados em Nick Couldry, “Media, Symbolic Power and the Limits of Bourdieu’s Field Theory”, MEDIA@LSE Electronic Working Papers (2003), [nº 2], pg. 1

¹⁰ Nan Lin, “Building a Network Theory of Social Capital”, *Connections*, 22(1), 1999, pp. 28-51

¹¹ José Miguel Sardica, “A vida partidária portuguesa nos primeiros anos da Regeneração”, *Análise Social*, vol. xxxii (143-144), 1997 (4.º-5.º), pg. 774

limitações socioeconómicas inerentes à situação local durante o período estudado) e uma aristocracia recentemente estabelecida, que provinha significativamente dessa mesma burguesia. Graças a essa sobreposição de grupos sociais, torna-se exequível apontar uma homogeneização nos percursos de socialização colectiva, quer por emulação (total ou parcial) de modelos previamente estabelecidos, quer pela adopção de práticas comuns emergentes por parte de diversos agregados, nomeadamente os mais privilegiados e com melhor acesso ao grande meio de divulgação pública de informação que era a impressão. Sobre a interacção entre grupos sociais e indivíduos em contextos multi-centrados de poder, é possível conjugar a teoria de Lin, na qual o capital social se traduz no acesso e utilização de recursos inerentes em redes sociais¹² com os postulados de Bourdieu, que apontam a reprodução de práticas sociais associadas ao reconhecimento mútuo e legitimação de determinado grupo pela sua distinção em relação a outros colectivos (recorrendo a uma análise baseada em conceitos classistas).¹³ A distinção de grupos baseada em determinadas práticas sociais adoptadas, codificadas na forma de símbolos e significados e cristalizadas enquanto *habitus* pode ser aplicada no caso estudado, pois implica a abordagem de uma sociedade na qual a mobilidade era reduzida e dependente do domínio das convenções particulares dos diversos grupos sociais (unidos não apenas pelo *habitus*, mas, igualmente pela interligação de interesses – sendo a música um dos interesses dos grupos sociais economicamente mais privilegiados da época¹⁴). O interesse comum numa socialização associada a práticas musicais apresenta-se relacionado com o discurso produzido sobre a autonomia artística em relação a parâmetros económicos.¹⁵ A negação de interesses económicos na esfera da arte mostra-se característica de grupos sociais com possibilidades de investimento de tempo e recursos numa actividade entendida como não produtiva, adquirindo conhecimento em campos a partir da incorporação de um discurso altamente específico comum a um reduzido segmento populacional e empregue como forma de reconhecimento ou distinção social em determinados contextos.¹⁶ Apesar dos percursos de socialização dos diversos colectivos

¹² Nan Lin, *op. cit.*, pg. 30

¹³ *Idem*, *ibidem*

¹⁴ Brigit Fowler, “Pierre Bourdieu’s Sociological Theory of Culture”, *Variant*, vol. 2, n.º 8 (Summer 1999), pg. 2

¹⁵ Neste caso particular enquadra-se o modelo mecenático de gestão empreendida pelo Conde de Farrobo no Real Teatro de S. Carlos.

¹⁶ Brigit Fowler, *op. cit.*, pg. 3

lisboetas se sobrepor pontualmente, a emulação de um discurso específico era essencial para a legitimação individual em determinados enquadramentos, processo que facilitava o posterior acesso aos recursos inerentes a uma rede social particular. Um caso exemplar nesse campo é a afirmação de Lopes de Mendonça enquanto folhetinista de *A Revolução de Setembro*, escritor, cronista social e frequentador de alguns eventos relativamente restritos, utilizando os recursos da sua rede social para se legitimar no mercado editorial através da publicação de artigos jornalísticos relatando os processos de socialização característicos do segmento a que pertencia (juntamente com uma parte relevante dos leitores dos folhetins de sua autoria). Em termos da utilização de convenções para a distinção social, o episódio das claques no Real Teatro de S. Carlos, ocorrido em 1841, publicado em *A Revolução de Setembro* apresenta-se como um exemplo marcante.¹⁷ Nesta ocorrência, é empreendida a distinção entre grupos sociais baseada no vestuário e no desconhecimento de códigos específicos aos frequentadores do Real Teatro de S. Carlos, ou seja, no não reconhecimento dos cânones de comportamento vigentes em salas de espectáculo, transmitido pela aprendizagem informal realizada através da exposição individual aos contextos referidos.

Do ponto de vista do conteúdo das temporadas operáticas no Real Teatro de São Carlos (ou “theatro italiano”¹⁸), tal como nos diversos teatros operáticos europeus de modelo empresarial, opera-se a mudança do repertório decorrente da afirmação de novos compositores e do término da carreira de outros. As duas transições essenciais no repertório operático italiano consistem na substituição de temporadas centradas na apresentação de ópera assente em modelos operáticos rossinianos para o predomínio de compositores como Bellini e Donizetti, e, posteriormente, para o progressivo estabelecimento do paradigma operático verdiano (o “*regno verdiano*”, segundo a designação atribuída por Abramo Basevi¹⁹).

Concomitantemente ao teatro de ópera, proliferaram, na época, diversas agremiações voluntárias amadoras (assembleias, academias, clubes) ligadas à promoção de práticas musicais (organização de bailes, apresentações de ópera, concertos de música de câmara), enformando assim a socialização de determinadas faixas do tecido social. Apesar da recorrência das tipologias de apresentação (bailes, concertos ou récitas ope-

¹⁷ *A Revolução de Setembro*, n.º 333, 24 de Dezembro de 1841, pp.1-2

¹⁸ *Idem*, n.º 2614, 7 de Dezembro de 1850, pg. 1

¹⁹ Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Florença: Tipografia Tofani, 1859, pg. I

ráticas), o universo das agremiações promotoras de eventos musicais apresenta-se heterogêneo, abrangendo instituições com diversas distinções estatutárias, de organização, de repertório e, especialmente, de critérios de selecção dos seus membros. Por um lado, as agremiações convertiam o capital social dos seus membros em prestígio para a própria instituição. Paralelamente, os membros das associações ampliavam ou reforçavam a sua rede de contactos, que alargava possibilidades nos mais diversos campos (político, económico e social), promovendo e legitimando-se entre os seus pares e, consequentemente, na sociedade em geral. Os critérios exclusivistas de determinadas agremiações (como a Sociedade Thalia) apontam para a existência de redes sociais que operavam em circuitos fechados e dificilmente acessíveis (à semelhança dos modelos de apresentação musical privatizada presentes na sociedade de corte), sendo o exclusivismo directamente proporcional ao estatuto obtido pelos seus próprios membros. Neste campo deve ser destacada a figura do Conde de Farrobo, que promoveu e dinamizou agremiações promotoras de eventos musicais, tendo sido presidente, em simultâneo, de diversas instituições desse tipo. Tendo em conta a reduzida dimensão dos grupos interagentes nesse tipo de instituições e a sua consequente sobreposição, torna-se possível visualizar os percursos por estes realizados com a metáfora de um conjunto de recipientes não estanques de diferentes dimensões que se encontram encaixados e contêm um líquido. Os indivíduos mantinham-se os mesmos mas, à medida que se progride para um recipiente menor (ascende socialmente), só uma pequena porção desse líquido se mantém (garante o acesso aos agrupamentos mais exclusivistas). Paralelamente, a prática de géneros coreográficos como a valsa, a *polka* e a *mazurka* em contextos de socialização (em muitos casos institucionalizados por diversas associações), bem como a constante exposição aos géneros operáticos de matriz italiana (no Real Teatro de S. Carlos e nas récitas e concertos produzidas por amadores), incentivou a rápida expansão da disponibilização de bens do mercado editorial de música impressa então em estabelecimento e do mercado de instrumentos musicais. A introdução da figura do instrumentista virtuoso em Portugal, então personificado por Franz Liszt (que actuou em Lisboa em 1845) e da produção de um discurso mitificado sobre este apresenta-se como um traço característico do período estudado. A mitificação do artista em vida (como Liszt ou Meyerbeer) consistia na substituição de um agente multi-dimensional dinâmico e inserido nos sistemas de produção vigente por uma abordagem redutora centrada num reduzido número de parâmetros. Os elementos utilizados na codificação do mito assentavam na absolutização do indivíduo e na autonomização da sua obra do contexto de produção, mediação

e recepção, enaltecendo aspectos limitados da sua actividade. O paradigma do génio romântico produtor de obras-primas num período de mercantilização da prática musical em diversos aspectos configura-se essencial na produção de discurso por parte de diversas publicações bibliográficas. A emergência de uma área de mercado para o discurso referente a questões artísticas centrado no mito ao longo do século XIX e o consequente impacto dessa tipologia discursiva no mercado musical apresenta-se enquanto aspecto fulcral para a compreensão desse período.

Uma questão metodológica relevante que decorre desta dissertação é a dificuldade de dedução de uma suposta vida musical a partir dos conteúdos publicados por órgãos de comunicação generalistas e de pendor político. Centrando-se na produção da redacção, dos seus colaboradores e dos anunciantes, a cobertura de assuntos musicais limita-se a contextos formais de performance (apesar de ser possível inferir algumas práticas musicais domésticas e informais a partir da secção “Anúncios”). Os constrangimentos decorrentes da imersão do corpo redactorial do jornal no seu espaço social reflectiam-se nos conteúdos publicados, quer no que toca à criação ou à selecção de textos a publicar em *A Revolução de Setembro*. A problematização de um discurso colectivamente instituído via publicação face à sua eficácia em construir socialmente a realidade pela incorporação dos conteúdos editados pelos receptores do jornal e sua consequente reprodução em processos de socialização é uma temática recorrente ao longo desta tese.

A metodologia utilizada neste trabalho baseou-se na leitura e análise de cerca de 300 artigos publicados em *A Revolução de Setembro* entre 1840 e 1857. Inicialmente, foi realizado um levantamento de textos, tendo em conta a localização dos mesmos no jornal, o que permitiu estabelecer uma estrutura formal para a publicação e uma base prévia de trabalho no que toca aos conteúdos publicados nas diversas secções. A selecção desses artigos relaciona-se com diversos parâmetros abordados ao longo do trabalho, centrando-se na actividade musical aos mais diversos níveis. O denominador comum foi a referência a actividades musicais nas mais variadas vertentes: teatro musicado (declamado ou operático), concertos, bailes, edição de música impressa, mercado de instrumentos musicais, espaços comerciais centrados na oferta de mercadoria associada à música, repertórios executados, agremiações associadas à prática musical e questões relativas à produção musical nos modelos empresariais em Portugal, entre outras. Simultaneamente, o estabelecimento do mercado editorial português de música impressa e sua articulação com os processos de socialização é abordado pelo estudo da

relação entre a publicitação de algumas edições musicais em *A Revolução de Setembro* e algum do repertório coevo. Esse trabalho revelou a existência de um *corpus* significativo de repertório musical economicamente rentável e socialmente relevante paralelo ao chamado “grande repertório”, constituído essencialmente, no período estudado, por ópera de tradição franco-italiana.²⁰ Contudo, a existência de um repertório relativamente paralelo não implica a sua autonomia, pois, em grande parte, a sua edição dependia de constrangimentos relacionados com a programação das temporadas dos diversos teatros lisboetas ou a actividades organizadas pelas agremiações promotoras de eventos musicais. Devido à adopção de práticas musicais domésticas, associadas principalmente ao piano,²¹ por parte de alguns grupos sociais e ao estabelecimento de um mercado de música impressa em torno desses costumes, foi possível constatar a existência de um repertório de existência efémera e altamente contingente ligado a actividades teatrais e a contextos coreográficos de socialização (como no caso de edições musicais baseadas em repertório produzido expressamente para representações teatrais ou apresentado em bailes de Carnaval), cuja estratégia de publicitação assentava na sua apresentação como novidade editorial (por vezes recém-chegada de França). Paralelamente aos textos referidos, foram seleccionados alguns artigos fora do âmbito estritamente musical, de forma a delinear a produção e recepção de actividades musicais em contextos específicos de socialização, nomeadamente em relação ao enquadramento do jornal e dos seus redactores e à produção de conteúdos discursivos (com especial incidência no modelo em estabelecimento de crónica da vida social lisboeta, protagonizada em *A Revolução de Setembro* por Lopes de Mendonça). Tendo em conta os critérios enunciados anteriormente, foi realizada a comparação dos textos seleccionados com artigos publicados em diversos periódicos de outros países europeus, com particular destaque para a *Revue musicale*. Essa publicação foi seleccionada por se ter estabelecido no espaço europeu da época enquanto enformadora de cânones respeitantes ao discurso sobre objectos musicais e pela previamente referida hegemonia cultural francesa em Portugal no período estudado. Por outro lado, alguns agentes associados à publicação da *Revue musicale* e do *Journal des débats* são referidos ou citados em *A Revolução de Setembro*, confirmando a recepção da imprensa francesa por alguns sectores do tecido social português e, consequentemente, a emulação dos seus conteúdos e cânones discursivos, o que per-

²⁰ Ver secção “Anúncios”

²¹ Ver secção “Anúncios”

mitiu enformar a produção de textos da imprensa portuguesa sobre os mais variados campos de actividade.

Apesar de um segmento significativo da bibliografia utilizada nesta tese abordar a questão dos *mass media*, é necessário contextualizar o fenómeno jornalístico em Portugal durante o século XIX. O enquadramento dos diversos constrangimentos presentes ao sistema de produção e recepção de publicações periódicas é essencial, bem como a sua relação com variados parâmetros demográficos (como a dificuldade de acesso generalizado ao sistema de ensino e consequente existência de um mercado reduzido de leitores) na dinâmica de um mercado editorial condicionado por esses elementos. Relacionando a dimensão reduzida do mercado editorial português da época aos processos de factura de jornais nesse período (caracterizado pela existência de um sistema pré-industrial de produção),²² torna-se inadmissível abordar a questão jornalística com critérios que impliquem a existência de mercados alargados e socialmente transversais ligados a estruturas produtivas industriais altamente especializadas e centradas na transacção de informação. Logo, a terminologia utilizada será adaptada à realidade portuguesa da época (evitando termos como *mass media* ou consumo de massas). Contudo, a bibliografia centrada na abordagem dos *mass media* apresenta-se extremamente útil na esfera conceptual para o enquadramento dos processos de produção e legitimação levados a cabo pelos órgãos de comunicação, as estratégias de actuação por si empreendidas e sua relação com o campo onde estes se encontram inseridos.

Tendo em conta diversas alterações no título da publicação durante o período estudado, seleccionou-se a uniformização do título com actualização ortográfica, ou seja, *A Revolução de Setembro*. Exceptuando as citações de fontes e de títulos, procedeu-se à actualização da ortografia. Dadas as frequentes gralhas tipográficas na impressão quer dos números do jornal, quer das datas de publicação, as referências bibliográficas à fonte são realizadas a partir do recurso simultâneo aos dois factores previamente referidos.

Agradeço a colaboração e disponibilidade da Prof.^a Dr.^a Luísa Cymbron e do Dr. Francesco Esposito, cujo apoio foi indispensável para a realização deste trabalho e a sua contribuição permitiu a redução dos defeitos inerentes ao mesmo. A latitude do objecto estudado e a escassez de tempo decorrente do âmbito cronológico de um projecto deste

²² Ver José Tengarrinha, “A fase industrial da imprensa”, *História da imprensa periódica portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1989, pg. 213 e ss.

tipo implicou a selecção e valorização de uma quantidade reduzida de parâmetros. Paralelamente, seria desejável uma maior articulação entre a abordagem de *A Revolução de Setembro* e diversas publicações periódicas portuguesas e estrangeiras da época, visto que as frequentes lacunas referentes a alguns aspectos da actividade jornalística e musical ao longo do período estudado impuseram constrangimentos relevantes em relação à elaboração desta dissertação.

1. Contextualização da imprensa portuguesa na época

Uma das principais alterações introduzidas pelo Liberalismo em Portugal foi a regulamentação da imprensa a partir do decreto de 4 de Julho de 1821.¹ Após a regulamentação da liberdade de imprensa, a censura prévia foi oficialmente extinta (apesar desta ter sido retomada durante o período no qual reinou D. Miguel) e o controlo à imprensa era realizado com base na legislação então produzida, bem como nalgumas proibições pontuais de publicação (em especial em momentos politicamente tensos). A regulamentação exercida pelo poder político sobre a imprensa era efectuada a partir do recurso a mecanismos como a cobrança de portes postais e imposto de selo e a estipulação das taxas alfandegárias sobre a importação de papel (o que aumentava o preço dessa matéria-prima). Complementarmente, a fiscalização das tipografias e da distribuição postal de jornais encerrava os mecanismos pelos quais seria possível controlar quer os conteúdos e forma da imprensa periódica quer a possibilidade desta chegar aos seus leitores. No fundo, a regulamentação da imprensa periódica veio objectivar legalmente as possibilidades de controlo (até então dependendo quase exclusivamente da apreciação subjectiva do censor, de formação essencialmente religiosa ou jurídica), sendo que a aplicação dessa legislação era fluida (ou seja, não era assegurado o seu cumprimento, dependendo dos centros de poder e dos critérios destes em relação às diversas publicações periódicas).

Conforme apontado anteriormente, os mecanismos nos quais assentava uma tentativa de regulamentação da imprensa foram sendo alterados quer em forma quer em conteúdo, tendo os critérios transitado da censura maioritariamente religiosa para uma censura maioritariamente política. A imprensa designada por política teve um grande incremento em Portugal no século XIX (em especial a partir das Invasões Francesas), associada à instabilidade provocada pelos diversos acontecimentos que marcaram a primeira metade do século XIX, confirmando a teoria de Habermas, pela qual a criação de periódicos aumentava nessas condições (comparando França a Inglaterra, o autor

¹ Ver secção “Política, legislação e imprensa em Portugal de 1821 a 1852”. Apesar das primeiras publicações periódicas portuguesas com alguma continuidade de impressão se terem estabelecido a partir do século XVII, eram editadas sob regime de censura prévia, tendo esta sido exercida por diversos órgãos até 1821, como: o Conselho Geral do Santo Ofício, o Ordinário da Diocese e o Desembargo do Paço, a Real Mesa Censória (que reunia as três instituições previamente mencionadas) e a Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros.

aponta para a Revolução Francesa enquanto indutora de celeridade na criação de “instituições para debate público crítico de assuntos políticos” nesse país, ao passo que na Inglaterra, o estabelecimento dessas mesmas instituições prolongou-se por mais de um século - esta visão situa-se numa abordagem teórica marxista que apresenta a revolução como principal agente impulsionador do progresso).² Apontando a instabilidade política como nota dominante da primeira metade do século XIX, na qual se iniciou a regulamentação da imprensa periódica (a simples necessidade de legislação sobre esse assunto contribui para avaliar a sua relevância na época) e um aumento de publicações associado à tentativa de criação de uma esfera política representativa (na qual a imprensa seria mediador entre os centro de poder e a população) e aos desenvolvimentos tecnológicos então recentes que permitiam maiores tiragens e redução de custos (introdução de prensas mecânicas movidas a vapor – embora em pequena escala –, criação de indústrias químicas produtoras de tintas – em especial como complemento à indústria têxtil e criação de indústrias ligadas à produção de papel). Tendo em conta as mudanças anteriormente referidas, é necessário manter presente que a impressão em Portugal se conservou numa fase pré-industrial no que toca à divisão do trabalho e à utilização generalizada de meios mecanizados nas tipografias (então dependentes de mão-de-obra pouco qualificada, quer do ponto de vista da composição, quer do ponto de vista da feitura de tintas para impressão – lacuna notória a partir da análise da mancha da página impressa e da necessidade constante de publicar erratas nos jornais, apesar das pequenas dimensões dos mesmos).

Até ao século XIX, as publicações periódicas eram essencialmente centradas na transmissão de conteúdos noticiosos e científicos, bem como em conteúdos que hoje designaríamos por entretenimento (humor, literatura, música e teatro). Os conteúdos políticos restringiam-se à notícia específica (o que significa que os jornais noticiosos assentavam na apresentação de “*nouvelles*” – segundo a terminologia utilizada por Bourdieu – sem preocupações com artigos de opinião e análise dos factos políticos, centrando-se no relato estrito de ocorrências³). Um caso excepcional no panorama

² Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge: Polity Press, 1989, pp. 69-73 [sobre teoria marxista de revolução ver Wolf Dietrich Schmied-Kowarzik, “Karl Marx as a Philosopher of Human Emancipation”, *Poznan Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities*, vol. 60 (1998), pp.355-368

³ Pierre Bourdieu, “L’emprise du journalisme”, *Sur la télévision suivi de L’emprise du journalisme*, Paris: Raisons d’Agir Éditions, 1996, pg. 83

jornalístico português no século XVIII foi a *Gazeta de Lisboa*. Esta publicação (primeiramente trissemanal e, a partir de 1809, diária, acompanhando a tendência do mercado de periódicos para a criação mais frequente de actualidade) constitui uma excepção pois foi fundada em 1715 e tornou-se no órgão oficial do poder político (mostrando a tendência da esfera política para interferir na esfera pública da imprensa, de forma a tornar acessíveis as decisões do poder político). Exceptuando algumas interrupções e mudanças de nome, este órgão manteve-se enquanto noticiador oficial, alternado o seu título para *Diário do Governo* em 1835. Essa designação manteve-se excepto no período entre Novembro de 1859 e Janeiro de 1869, no qual a publicação era intitulada *Diário de Lisboa*. Sendo o órgão oficial de informação do poder, primeiramente régio e posteriormente governamental, centrava-se na actualidade política e na publicação de legislação, apesar de se ter aproximado do modelo dos jornais noticiosos generalistas na década de 40 do século XIX.

Com a emigração e exílio de activistas liberais e absolutistas no início do século XIX e com a manutenção da censura em Portugal, editaram-se no estrangeiro (Londres e Paris, especialmente) periódicos em português, nos quais os diversos grupos apresentavam publicamente as suas ideias. Além de periódicos políticos (como o *Correio brasileiro ou armazém literário*, Londres, 1808-1822, *O portuguez ou mercúrio político, comercial e literário*, Londres, 1814-1821 e 1823-1826, *Argus lusitano ou cartas analíticas*, Londres, 1809-1810 entre outros) também se generalizaram periódicos de divulgação científica e literária (*Annaes das ciências, das artes e das letras*, Paris, 1818-1822, entre outros), sendo os últimos menos sujeitos à prática de censura e de controlo da sua distribuição em Portugal. Em Portugal, é também de destacar a publicação de vários jornais agrícolas (essencialmente dirigidos a proprietários), o que indicia a centralidade dessa actividade na economia portuguesa desse período e contribui para caracterizar o perfil rural dos negócios mantidos por parte da burguesia e aristocracia da época. Deve também ficar claro que se manteve a publicação de imprensa periódica em Portugal, embora sujeita ao processo censório, que impôs constrangimentos que tiveram clara influência nos conteúdos editados. É também de notar a edição e circulação de inúmeros panfletos anónimos (essencialmente políticos e humorísticos) não periódicos no mercado português, alargando o espectro do mercado editorial.

Com o fim (oficial) da censura prévia e as inovações tecnológicas já referidas, a criação de órgãos de imprensa periódica em Portugal e a produção de conteúdos para esses órgãos é menos dificultada pelas autoridades (oficialmente falando). Estando

patente um acréscimo de publicações informais durante as Invasões Francesas, a partir da segunda década do século XIX foram criados diversos periódicos, apesar da curta duração das suas tiragens (possivelmente devido a dificuldades económicas, quer pelo custo de produção – apesar da pouca quantidade e especialização da mão-de-obra –, quer pelo tamanho do mercado em Portugal, dependendo a viabilidade económica do jornal do número de assinaturas – num período em que os anúncios pagos ainda não faziam parte dos formatos jornalísticos). Essas publicações pertenciam a pequenos grupos de indivíduos, reflectindo as redes de socialização dos mesmos e a sua factura apresentava-se centrada quase exclusivamente na figura de um redactor individual. Encontra-se patente a heterogeneidade desses periódicos, que manifestavam objectivos e objectos diferentes, podendo abarcar conteúdos informativos, políticos, recreativos, literários, científicos ou de divulgação e crítica a espectáculos, por exemplo. Frequentemente, esses órgãos representavam facções políticas, apresentando publicamente as perspectivas dos seus editores. Exemplos dessa prática (que irá enformar o sistema de produção de conteúdos jornalísticos ao longo do período estudado) são os periódicos *A navalha de Figaró* (1821, vendido em Londres), *Gazeta universal* (1821), *A tripa virada* (1823), entre outros.

Foi igualmente durante o século XIX que alguns jornais (maioritariamente as publicações de pendor político) se afastaram do simples relato de ocorrências e de narração de uma actualidade relativamente imediata (na primeira metade do século XIX, as notícias relatadas nos periódicos distavam vários dias da sua data de ocorrência) e aproximam-se da análise e comentário desses assuntos (ou seja, jornais que fornecem “*commentaires*”⁴ a partir de diversos artigos de opinião elaborados por especialistas que, em alguns casos, acumulavam a profissão de “escritor público”⁵ com cargos políticos). Nesse período (altamente conturbado política e socialmente, no qual foram apresentados três textos constitucionais, alguns após processos revolucionários), a informação relacionada com a educação cívica e política do cidadão era central, contribuindo para a sua consciencialização e para a formação de uma opinião pública acerca dos actos governativos.

Uma questão previamente referida é a da relação de diversos agentes da

⁴ Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, pg. 83

⁵ Forma como a actividade jornalística é designada num artigo publicado em *A Revolução de Setembro*, n.º 108, 21 de Março de 1841, pg. 3

imprensa periódica com a esfera política. Aprofundando essa questão, uma imprensa política estava dependente da esfera política de forma a criar um objecto de discurso e de comentário. O simples estabelecimento de um campo político de acesso relativamente alargado é suficiente para a criação de um assunto para determinados tipos de periódico. Por outro lado, os mais variados jornais apresentam artigos de colaboradores ligados à esfera política, como José Liberato Freire de Carvalho, Rodrigo da Fonseca, Ferreira Borges, Almeida Garrett, Passos Manuel, Luz Soriano, Oliveira Marreca, Rodrigues Sampaio, José Estêvão, Alexandre Herculano, Andrade Corvo, Latino Coelho e Lopes de Mendonça, entre outros. O número de personalidades influentes na esfera política da época que se encontrava associado a publicações periódicas é um indicador da importância destes enquanto agentes na imprensa política portuguesa da época. Enquanto que alguns políticos recorriam à imprensa de forma a publicitar as suas opiniões (o que lhes permitia transmitir a sua perspectiva a meios sociais mais alargados), alguns jornalistas adquiriam prestígio através da publicação de artigos na imprensa, o que permitia a sua legitimação na esfera pública, conduzindo-os a cargos governativos. Conforme referido anteriormente, sendo da atenção primordial dos diários políticos a actividade política e legislativa, a sua análise era realizada, em diversas ocasiões, por indivíduos com experiência legislativa e/ou com formação jurídica (o que limita consideravelmente o universo de redactores políticos especializados na imprensa da época).

A imprensa periódica apresentava-se enquanto meio privilegiado para difundir e publicitar determinados conteúdos a um conjunto mais alargado de receptores que a tribuna do parlamento permitia (apesar do universo de leitores de periódicos em Portugal ser bastante reduzido, quer pela inexistência de uma quantidade de indivíduos dotados de um nível de instrução que lhes permitisse ler para si e/ou para outros indivíduos os jornais, quer pelo custo das publicações periódicas), os jornais tornaram-se um importante terreno de apresentação de projectos políticos e sociais. Na primeira metade do século XIX, Portugal mantinha um sistema representativo protopartidário ou faccionário, no qual as diferenças essenciais assentavam na aceitação ou não e defesa dos vários textos constitucionais (liberais ou absolutistas, constitucionalistas ou cartistas, cartistas ou setembristas, entre outros). Um sistema desse tipo implicava que as entidades políticas formais abrangessem um espectro bastante lato de indivíduos. Esse espectro lato tinha, contudo, matizes diferentes no que toca a apreciações políticas mais particulares, ou seja, os conteúdos publicados pelos órgãos da imprensa política não repre-

sentavam exclusivamente as grandes forças políticas, mas incluíam grupos mais específicos de indivíduos relacionados com essas macro-estruturas. Por exemplo, o chamado setembrismo teve como principais órgãos oficiais dois jornais: *A Revolução de Setembro* (publicado em Lisboa a partir de 1841) e *O Nacional* (publicado no Porto a partir de 1846). Apesar da existência de colaboradores comuns, os periódicos previamente referidos mantiveram editores distintos e locais diferentes de edição (sendo possível que o facto de serem publicados em locais diversos esteja relacionado com as redes de distribuição existentes em Portugal, facilitando assim o seu acesso em várias áreas geográficas e dificultando o trabalho de apreensão dos jornais num período particularmente difícil para a liberdade de imprensa em Portugal). Por outro lado, no seu período inicial, *A Revolução de Setembro* manteve colaboradores mais próximos do então designado setembrismo radical e os redactores de *O Nacional* aproximavam-se do então designado setembrismo moderado, representando, na esfera pública, duas tendências contidas na macro-estrutura ideológica que era o setembrismo. Este exemplo aplica-se aos primeiros anos de publicação dos periódicos, nos quais foram implementadas as maiores mudanças na sua forma e conteúdo. Após as suas estabilizações no mercado e de formato, os acontecimentos da guerra civil da Patuleia (nos quais a autoridade da “coalisão” que incluía o chamado setembrismo foi controlada pelas forças cabralistas) e diversas alterações operadas nas redacções dos periódicos, a sua feição política apresentou-se de forma menos vinculada. A partir da chamada Regeneração, *A Revolução de Setembro* (então contando com Rodrigues Sampaio, Lopes de Mendonça e Latino Coelho, entre outros), aproximou-se do chamado progressismo regenerador, afastando-se do setembrismo e agrupando elementos de diversas facções políticas. Essa capacidade de absorção de redactores pertencentes a várias tendências contribuiu para que José Miguel Sardica denominasse *A Revolução de Setembro* como “jornal oficial da situação entre 1851 e 1856” devido ao envolvimento de Rodrigues Sampaio como Partido Regenerador e à sua “posição «estabelecida» e privilegiada”, a qual lhe “permitia uma plasticidade ideológica notável”.⁶ *A Revolução de Setembro* configura-se enquanto um caso claro do funcionamento das redacções dos jornais oitocentistas, entidades constituídas por pequenos grupos de indivíduos privados que apresentavam pública e regularmente as suas convicções políticas, modificando (ou actualizando) a linha orientadora do jornal

⁶ José Miguel Sardica, “A vida partidária portuguesa nos primeiros anos da Regeneração”, *Análise Social*, vol. xxxii (143-144), 1997 (4.º-5.º), pg. 774

que editavam de acordo com a sua própria mudança no espectro político. Nesse processo, *A Revolução de Setembro* usufruía do prestígio até então adquirido, bem como do capital cultural dos seus redactores (capital esse determinantemente amplificado pela colaboração regular dos mesmos na imprensa periódica) de forma a causar maior impacto na apresentação das suas perspectivas. O caso de *O Nacional* era consideravelmente diferente, pois começou a ser editado como sucessor do jornal *A coallisão* (editado no Porto entre 1843 e 1846, local onde a “coalisão” criou a Junta Provisória do Supremo Governo do Reino) e manteve o seu pendor setembrista conservando-se no espectro político do que actualmente se denominaria por centro-esquerda, apesar de uma aproximação ao formato e tipologia discursiva dos outros diários, abandonando em parte a retórica utilizada nos primeiros anos da sua publicação.

No período estudado, era essencial a manutenção de instituições que propagassem os projectos das diversas tendências políticas na esfera pública. Consequentemente, a imprensa contribuía para a divulgação de tendências políticas minoritárias representadas ou não nas instituições vigentes. Assumindo que os diferentes sistemas constitucionais favoreciam o colectivo que os apoiava no governo e no parlamento (uni ou bicameral), o campo jornalístico permitia a criação de um espaço no qual se configuravam as diversas formas de resistência ao poder desses grupos. Visto que a acção política dos grupos concorrentes se encontrava muito limitada (em especial durante a vigência da Carta Constitucional), alguns jornais representavam grupos excluídos da ocupação de espaços governativos. Por outro lado, a débil organização das forças políticas quer em relação às doutrinas defendidas quer em relação aos modelos hierárquicos estabelecidos potenciaria a profusão de publicações periódicas de teor político. Essas formações seriam constituídas essencialmente num sistema de relações pessoais em torno de uma personalidade dotada de capital social, secundarizando os fundos ideológicos e doutrinários. Esse modelo contribuía para o estabelecimento de redes clientelares em relação à distribuição dos cargos públicos e benesses económicas nas diversas instituições a nível nacional, regional e local. A personalização da política e a segmentação de determinados colectivos sociais em diversos grupos de interesse baseados nessa individualização é uma das características do sistema político português no período estudado. A tentativa de estabelecimento de um sistema político despersonalizado e a centralidade da individualização de poder em termos institucionais foi encarada por alguns contemporâneos como subjugações do interesse nacional único aos vários interesses faccionários ou partidários particulares que dividiam e prejudicavam o país.

Os diversos grupos sociais envolvidos na criação de uma opinião pública não estavam exclusivamente restringidos à actividade política, antes pelo contrário. Configura-se de forma bem clara a intersecção e sobreposição das diversas esferas sociais, em especial em relação às esferas política e económica e aos seus processos de relacionamento com a esfera jornalística. Os negócios de determinados grupos sociais estavam interligados com a acção estatal, sendo a sociedade civil subsidiária dos elementos governativos e dependente destes na prossecução das suas actividades económicas. Com a criação de uma opinião pública favorável aos seus interesses (ou com essa ilusão⁷), seria mais fácil aos negociantes pressionar a actividade governativa a adoptar nos seus projectos esses mesmos interesses. Um claro exemplo do funcionamento do sistema de relações entre a esfera económica e o campo jornalístico é a defesa da produção nacional por alguns órgãos da imprensa, de forma a criar uma opinião pública favorável ao protecçãoismo económico, postulado influente na negociação de tratados comerciais e nas políticas alfandegárias portuguesas, tornando-se numa ideologia à qual recorriam diversos grupos políticos para legitimar a sua acção.

A partir da chamada Regeneração e com a consolidação da monarquia baseada na Carta Constitucional (posteriormente ampliada pelos vários Actos Adicionais), deu-se uma estabilização das estruturas associadas à produção de publicações periódicas, sendo mantidos os principais jornais e criadas novas publicações. O universo das publicações periódicas adoptou orientações políticas já estabilizadas na primeira metade do século (cabralista, legitimista, entre outras) ou adaptou-se ao espectro político então emergente, associando-se às ideias veiculadas pelas organizações presentes na sociedade portuguesa de então, tais como o Partido Regenerador, o Partido Histórico ou diferentes grupos de orientação democrata e socialista, entre outros. Uma característica produtiva relevante para as publicações periódicas desse período foi a adopção generalizada dos meios mecanizados de impressão, contribuindo para a entrada da imprensa portuguesa numa fase industrial de produção (de acordo com Tengarrinha⁸), em especial a partir do início de publicação do *Diário de Notícias* a 1 de Janeiro de 1865. Algumas características dessa publicação era a sua acessibilidade económica e semântica a um público alargado e a sua dissociação assumida de partidos políticos (aproximando-se de

⁷ Ver Noam Chomsky, "Force and Opinion", *Z Magazine*, (Julho/Agosto 1991)

⁸ José Tengarrinha, "A fase industrial da imprensa", *História da imprensa periódica portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1989, pg. 213 e ss.

um apartidarismo, pelo menos no campo teórico). Em termos de conteúdos, o relato de ocorrências sobrepois-se aos espaços de comentário político, ou seja, a narração impessoal e “objectiva” (pelo menos teoricamente, visto que o simples relato factual encerra em si um posicionamento em relação aos factos, sendo a subjectividade dessa descrição disfarçada pela retórica da objectividade jornalística) ganhou primazia em relação às apreciações subjectivas codificadas pelos redactores (foram suprimidos o artigo de opinião e a aplicação da retórica panfletária, até então características inerentes e definidoras dos órgãos de comunicação de pendor político). O sucesso financeiro desse diário dependia essencialmente de maiores tiragens em relação aos seus antecessores (possibilitadas pela mecanização), o que possibilitava uma relação mais favorável receitas/despesas, tornando o *Diário de Notícias* uma referência para a imprensa portuguesa.

Relacionando a imprensa periódica do século XIX com a actividade musical, a partir da segunda década desse século, configurou-se uma tendência para a emergência de periódicos mais especializados que abordavam diversas actividades musicais, coexistindo com os jornais noticiosos, literários e humorísticos. Essa ocorrência pode ser entendida como uma recuperação de diversas tipologias da imprensa especializada em assuntos musicais e teatrais presente na segunda metade do século XVIII após várias décadas caracterizadas pelo predomínio de conteúdos políticos e pela instabilidade presente nas instituições formais de produção cultural. No período pombalino, os jornais centrados no objecto que designariamos actualmente por entretenimento ocupavam um espaço próprio em relação à quase total inexistência da imprensa de teor político. No início do século XIX, a situação inverteu-se. Por um lado, a actualidade política absorvia a quase totalidade do espaço nos jornais diários, relegando os restantes conteúdos para segundo plano. Apesar da subalternização de assuntos musicais durante a primeira metade do século XIX, com a reabertura do Real Teatro de S. Carlos (local central na representação do poder régio) e de outros teatros na capital após a Guerra Civil e apesar da instabilidade do sistema político, possibilitou-se a abordagem jornalística de conteúdos relacionados com o mercado de bens culturais. Numa primeira fase, os diários essencialmente centrados na abordagem de conteúdos políticos, referiam-se superficialmente à actividade teatral, abarcando tipologias diversas de textos com reduzidas dimensões, nomeadamente pequenos artigos nas páginas centrais ou informações de **apresentação** (na forma de anúncios pagos) em secções de espectáculos. Numa segunda fase e com a criação de um espaço generalista de opinião – o folhetim (publicado na primeira página do jornal), resultado de uma homogeneização do formato dos jornais a

partir da década de 40 induzida quer pelo contacto com a imprensa periódica francesa quer pelos mecanismos de concorrência no mercado português, a referência à actividade teatral integrou os conteúdos regulares dos jornais. Desenvolvendo actividade simultânea com os periódicos políticos, foram criados vários periódicos de publicação efémera especializados em actividades teatrais (que incluíam referências a assuntos musicais). Alguns exemplos desse tipo de publicações são *A sentinella do palco: semanário theatral* (1840) ou *O trovador: jornal musical, litterario e de variedades* (1855). Nesses jornais era abordada a actualidade teatral portuguesa, na qual o Real Teatro de S. Carlos se inseria. Contudo, este espaço era apresentado na mesma perspectiva dos outros teatros, visto que a ópera é um género dramático e não existia exclusividade por parte desse teatro na apresentação de obras musicais. Durante o período estudado, diversos teatros lisboetas incluíam apresentações musicais regulares e o Real Teatro de S. Carlos apresentou, embora muito pontualmente, espectáculos de teatro declamado interpretados por companhias desse género. No período estudado, os periódicos que abordavam de forma mais alargada os assuntos teatrais e musicais tiveram períodos de actividade relativamente curtos. Contudo, a partir dos anos sessenta do século XIX, iniciaram a sua publicação diversos jornais desse mesmo tipo cujas tiragens tiveram alguma duração, como no caso da *Chronica dos theatros*, jornal lisboeta que abordava regularmente o Real Teatro de S. Carlos e que encetou actividade em 1861. A estabilização da situação política, bem como a instituição de uma retórica que abordava o teatro enquanto actividade civilizadora do público, bem como a sua relevância enquanto contexto de socialização contribuíram para a criação de um público consumidor desse tipo de periódico, permitindo assim a sua manutenção. A partir dos anos setenta do século XIX, foi instituído um maior grau de particularização do discurso referente a questões musicais com o início de publicação do primeiro periódico dedicado exclusivamente à música, a *Arte musical*, em 1873.

Ao longo do século XIX, a imprensa periódica portuguesa atravessou diversas fases tendentes à sua maior especialização, essencialmente realizada ao nível da particularização do objecto de discurso. O estabelecimento do objecto musical nas publicações periódicas apresenta-se como um exemplo dessa tendência. De anúncios teatrais em jornais generalistas, a sua abordagem estendeu-se a jornais teatrais e, finalmente, a periódicos exclusivamente sobre música. No tipo de discurso realizado, destaca-se a sua heterogeneidade devida a características inerentes ao panorama jornalístico português. Apesar da sua crescente especialização em relação ao enquadramento e ao nível formal,

a mesma não se estende ao nível do conteúdo do discurso, devido à primazia da actividade de pendor dileitante na abordagem de assuntos musicais realizada pelos jornais da época. Tendo em conta o percurso dos redactores e assumindo o seu acesso a publicações estrangeiras especializadas, apresenta-se claramente patente uma tentativa de emulação desses periódicos (com particular destaque para os jornais e revistas parisienses) em termos de forma e conteúdo pela imprensa periódica em Portugal. Um aspecto central no que toca à localização de todos os periódicos referidos é a sua fixação nos principais pólos de actividade política, económica e teatral, ou seja, os centros urbanos de Lisboa e Porto.

2. O jornalismo musical no período estudado

A instituição de novos modelos e paradigmas no jornalismo e, particularmente, no seu segmento musical, é uma das características centrais do mercado editorial e do seu enquadramento relativamente aos mais diversos campos de actividade presente ao longo do século XIX. Neste trabalho, o conceito jornalismo musical é considerado no sentido mais lato, ou seja, o discurso que aborda questões musicais publicitado pelos órgãos de comunicação e inclui um espectro alargado de artigos sobre assuntos musicais apresentados na esfera pública por publicações periódicas. Os conteúdos do referido discurso eram apresentados em diferentes formatos jornalísticos dotados de diversos caracteres e objectivos (jornais, revistas, mercúrios, panfletos), que abarcam categorias distintas e nos quais os termos “generalista” ou “especializado” apresentavam significados de mercado. A dicotomia generalista/especializado será empreendida definindo o parâmetro especialização enquanto delimitação do objecto de discurso. Ao centrar a distinção nos limites do objecto e não no seu tratamento por parte do jornalista, essa segmentação remete exclusivamente para a apresentação formal da publicação, consequentemente, relaciona-se com um formato determinado e dirigido a uma área específica de mercado. A categoria generalista/especializado apresenta-se essencialmente como um rótulo de mercado, marcando a segmentação do mesmo de acordo com um suposto interesse numa tipologia de discurso especializado por parte dos receptores.

Ao longo do século XIX, o desenvolvimento de um mercado para publicações de periódicos centrados em questões teatrais e musicais e o estabelecimento da historiografia musical de tendência positivista (para o qual contribuíram diversos agentes relacionados com o campo jornalístico) reconfiguraram o panorama jornalístico. A multiplicidade de formatos e conteúdos abordando questões musicais presentes na esfera pública é notória, apresentando o desenvolvimento de interacções múltiplas entre o campo jornalístico e o campo musical. O espectro de publicações periódicas da época variava do diário generalista (no qual pontificava o jornalista indiferenciado ou o dileteante interessado) à revista abordando questões exclusivamente musicais (dependente da figura emergente do especialista). Com a consolidação da abordagem empresarial ao fenómeno musical (a oferta de entretenimento público – por meio da produção e promoção de espectáculos –, e doméstico – por meio da edição de música impressa e periódicos), a publicitação foi-se estabelecendo enquanto uma das parcelas essenciais ao funciona-

mento do mercado. Paralelamente, alguns agentes do campo musical (nomeadamente empresas teatrais ou editoras) mantinham interesses em algumas publicações periódicas, operando-as num quadro em que estas desempenhavam a função de órgãos oficiais ou officiosos dessas entidades, de forma a possibilitar a divulgação da sua produção (contribuindo para a criação de interesse por parte dos receptores) e a defesa das suas conveniências na esfera pública.

No período estudado, é possível dividir as abordagens realizadas a assuntos musicais em dois grandes eixos de publicações periódicas. O primeiro destes é constituído por jornais de tendência generalista centrados em assuntos de actualidade, geralmente de média ou grande tiragem (de acordo com os padrões da época). Estas publicações apresentavam questões musicais de forma a complementar o seu espectro e a apelar a um mercado mais alargado, integrando diversas formas de socialização associadas à música nos seus conteúdos. Nestas publicações, o jornalista profissional ou o dileitante podiam coexistir com o especialista na elaboração dos textos (geralmente de curtas dimensões) e os anúncios publicados reflectiam o pendor generalista do jornal. No que toca à relação estabelecida entre os textos publicados e o conjunto de receptores, os conteúdos deste formato de publicação (devido à sua abordagem a uma actualidade constantemente construída) eram encarados como perecíveis e descartáveis. Como exemplo do trabalho desenvolvido nesse tipo de publicações, pode ser apontada a publicação regular de um folhetim no *Journal des débats*, redigido por Julien-Louis Geoffroy (crítico literário) entre 1800 a 1814.¹ Nesta secção, o autor abarcou todos os aspectos da actualidade teatral parisiense da época.² Empregando a sua formação literária, concentrou a sua actividade na crítica ao teatro declamado e analisou o teatro operático com base na única realidade da produção operática relacionada com a sua educação: o libreto.³ Relacionando este caso particular com a hegemonia cultural francesa em Portugal, é possível traçar alguns paralelos entre o modelo de folhetim publicado no diário francês com a mesma secção de *A Revolução de Setembro*, em especial nos artigos centrados na realidade teatral redigidos por autores como Lopes de Mendonça (que mencionou o *Journal des débats* nos seus folhetins⁴) ou Júlio César Machado. De forma a

¹ Katharine Ellis, *Music Criticism in nineteenth-century France- La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 8-9

² *Idem*, ibidem

³ *Idem*, ibidem

⁴ *A Revolução de Setembro*, n.º 2398, 16 de Março de 1850, pg. 1

salientar o paralelo estabelecido, é importante referir que ambas as publicações ocupavam uma área do mercado de publicações periódicas generalistas.

O segundo eixo alargado de periódicos contém diversos formatos, com particular incidência para a revista (semanal, quinzenal ou mensal) especializada no objecto musical. Este tipo de publicação mantinha uma tiragem bastante limitada em relação à dos jornais ditos generalistas. Devido à maior especificidade do seu objecto e às maiores dimensões da publicação, os textos publicados poderiam ser mais extensos e o seu tratamento mais alargado que no formato dos jornais generalistas. Paralelamente a referências aos processos de socialização relacionados com actividades musicais, os conteúdos editados abarcavam igualmente textos de teor estético-filosófico acerca do objecto musical. Este formato de texto configura um tipo de jornalismo de tendências objectivistas, no qual alguns dos conteúdos publicados se estabeleceram enquanto paradigmas interpretativos de práticas musicais coevas.⁵ Ao passo que a essência efémera de construção de actualidade cultural pontificava nos jornais ditos generalistas, o conteúdo das revistas especializadas visava o discurso absolutizante (baseando-se nos paradigmas científicos positivistas em vigor na época e articulando-os com os diversos campos de produção cultural), sendo encarado pelos seus produtores e receptores como intemporal e imperecível.⁶ Na imprensa dita especializada, a focalização dos anúncios em bens de consumo do mercado cultural e, por particularização, musical apresenta-se enquanto distinção marcante entre os dois tipos de publicação previamente mencionados. Nesse segmento jornalístico (em certos casos propriedade de agentes culturais ou com redacções que mantinham interesses no mercado cultural⁷) foi iniciada a edição regular de conteúdos elaborados por diversos indivíduos com acesso a formação musical prolongada. O prestígio desses agentes era um factor essencial na construção e manutenção da influência do órgão de comunicação no mercado em que este se encontrava inserido. Recíprocamente, a publicação regular de textos em publicações periódicas contribuía para a legitimação dos seus autores enquanto agentes na esfera pública. Um caso paradigmático desse tipo de publicação enquanto importante enformador de conteúdos no jornalismo musical do século XIX é o da *Revue musicale*. Essa publicação, de periodicidade semanal, editada em Paris e dirigida por Fétis (até 1833), estabeleceu-se

⁵ Por exemplo: Abramo **Basevi**, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Florença: Tipografia Tofani, 1859

⁶ Katharine **Ellis**, *op. cit.*, pg. 2

⁷ Roger **Parker**, Mary Ann **Smart**, *Reading Critics Reading- Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, London: Oxford University Press, 2001, pg. 3

enquanto um dos modelos desse tipo de jornalismo. O aproveitamento do prestígio dos seus redactores (neste caso específico, do seu director) nesta revista era claro, encontrando-se patente na sua primeira página, que continha o seguinte texto:

Publiée Par M. F.J. Fétis, Professeur de Composition a L'École Royale de Musique Et Bibliothécaire de Cet Établissement.⁸

A revista supra-referida iniciou a sua publicação em 1827 e manteve uma longevidade considerável no mercado. Em 1835, fundiu-se com a *Gazette Musicale de Paris*, adoptando a publicação a designação *Revue et gazette musicale de Paris*, objecto do estudo de Katherine Ellis.⁹ Apesar da sua tiragem reduzida, é de notar influência da *Revue musicale* no pensamento musicográfico da época a partir do impacte causado nos seus receptores de diversas regiões geográficas, revelando uma grande capacidade de deformação do campo no qual a publicação estava inserida.¹⁰

Durante o século XIX, alguns indivíduos relacionados com publicações periódicas generalistas ou especializadas foram centrais na elaboração e codificação do pensamento teórico-musical de então, em especial a partir da edição de livros. Fétis beneficiou de acesso privilegiado a informação enquanto bibliotecário da École Royale de Musique para publicar artigos biográficos na *Revue musicale* e editar a seminal *Biographie universelle des musiciens*. Em Itália, Abramo Basevi publicou o livro intitulado *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* a partir de artigos publicados na revista *L'Armonia*, publicada em Florença (1856-1859).¹¹ O prefácio dessa obra apresenta-se como uma contextualização da crítica musical realizada no território italiano, apontando a necessidade do seu progresso. Esse aperfeiçoamento far-se-ia a partir da difusão e estabelecimento daquilo que Basevi designa por “gosto universal”. Nesse prefácio realizava-se crítica positiva ou negativa em relação ao trabalho de diversos autores (em especial no que toca à sua superficialidade na abordagem de questões musicais), tendo por base o critério da necessidade de uma preparação técnica adequada por parte de

⁸ François-Joseph Fétis (ed.), *Revue musicale*, [Paris, anos 1829-30]

⁹ Katharine Ellis, *op. cit.*

¹⁰ Cf. Pierre Bourdieu, “Sur la télévision”, *Sur la télévision suivi de L'emprise du journalisme*, Paris: Raisons d'Agir Éditions, 1996, pg. 45

¹¹ De forma a contextualizar a actividade de Basevi, consultar Jesse Rosenberg, “Abramo Basevi: A Music Critic in Search of a Context”, *The Music Quarterly*, 89, vol. 4 (Winter 2002), pp. 630-688

elementos que praticam juízos de valor sobre música. Basevi apreciava negativamente o panorama da crítica musical activa no espaço italiano, nomeadamente no que toca à circunscrição da sua actividade aos jornais.¹² No prefácio à sua obra não é referido um dos principais críticos italianos da segunda metade do século XIX, Filippo Filippi (1830-1887), pois esse autor apenas assumiu funções enquanto jornalista da *Gazzetta musicale di Milano* no ano de edição do livro. A actividade de Filippi e a sua produção é inseparável da promoção da figura de Verdi, compositor que o autor defendeu ao longo da sua carreira. Estando a *Gazzetta musicale di Milano* associada à editora Ricordi (cujas principais fontes de rendimento à época eram o aluguer ou venda de edições musicais da obra de Verdi), a contratação de um defensor da obra do compositor pelo órgão oficioso da Ricordi no ano de lançamento do livro de Basevi aponta para a existência de um triângulo compositor-editor-imprensa periódica no mercado italiano. As dinâmicas desse triângulo assentavam na protecção da figura do autor no espaço público, possibilitando potenciar ao máximo o impacto da sua obra no campo musical e os lucros da sua editora (numa época de estabelecimento ainda incipiente do conceito de direitos autorais). Por outro lado, o teor relativamente generalista da produção de Filippi e o desempenho de importantes funções num dos principais periódicos centrados em assuntos musicais activos no campo musical no espaço italiano contribui para a constatação da existência de um mercado heterogéneo de agentes e publicações nesse espaço geográfico.¹³

No prefácio do seu livro, Basevi elogiou críticos activos em França, como Berlioz, Fétis e Castil-Blaze (este último intitulado por Basevi criador da crítica musical e precursor de juízos mais competentes¹⁴). Basevi, citando Vincenzo Gioberti, afirmava, no prefácio da sua obra, que a ciência é contida nos livros, ao passo que a divulgação desses conteúdos é função exclusiva dos jornais.¹⁵ Essa distinção de objectivos contribuiu decisivamente para a compilação, em formato livro, das críticas elaboradas por Basevi destinadas a uma publicação periódica de tendência especializada (inserida no campo dos meros difusores de conhecimento), legitimando a sua teoria enquanto ciência

¹² Abramo Basevi, *op. cit.*, pg. I-II

¹³ De forma a enquadrar a produção de textos teóricos sobre assuntos musicais de Filippo Filippi publicados paralelamente à sua carreira jornalística ver, por exemplo, Filippo Fillipi, *La musica a Milano*, Milano: s.ed., 1881

¹⁴ Abramo Basevi, *op. cit.*, pg. III

¹⁵ *Idem*, pg. VI

“profunda”.¹⁶ A referência de Basevi às figuras de Berlioz, Fétis e Castil-Blaze permite traçar paralelos entre a recepção da crítica musical em diversos países, nomeadamente o impacto causado pelos folhetins publicados por este no *Journal des débats* (Paris, 1820-1832) em Itália e Portugal (contribuindo decisivamente para o estabelecimento de uma crítica musical profissional na Europa).¹⁷ A influência desses autores em Portugal configura-se de forma clara, tendo em conta a sua menção em diversos folhetins publicados em *A Revolução de Setembro*.¹⁸

Coetaneamente a Basevi, um importante codificador do formalismo musical exercia actividade jornalística em Viena. Édouard Hanslick, autor do conhecido livro *Do Belo Musical* (editado em 1854), colaborou com diversas publicações periódicas, com particular destaque para a *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung*. Um paralelo interessante a traçar entre ambos os pensadores/críticos é o da sua colaboração regular em órgãos de comunicação generalistas, apesar dos seus principais contributos (desenvolvidos essencialmente aos campos estético e histórico) terem sido publicados em revistas especializadas no objecto musical ou em livro.

Paralelamente à emergência das novas tipologias de crítica musical, elaboradas por indivíduos com formação prolongada em composição (exercendo ou não actividade de compositor), ocorreu uma mudança clara na mediação produção/recepção musical a partir das primeiras décadas do século XIX. Com a progressiva especialização de funções dentro do campo musical, foram criadas diversas actividades a ser desempenhadas por indivíduos que Antonio Gramsci designou por “intelectuais orgânicos”,¹⁹ originados pelas condições então criadas pela expansão do mercado de trabalho inserido no campo musical. Esses intelectuais apoiavam e mediavam a actividade do grupo social que permitiu a sua origem (os consumidores preferenciais de determinados produtos musicais, ou seja, a aristocracia e vários segmentos da burguesia) servindo como elos de transmis-

¹⁶ *Idem*, *ibidem*

¹⁷ Kathrine Ellis, *op. cit.*, pg. 27

¹⁸ Foi realizada uma referência a Berlioz em *A Revolução de Setembro*, n.º 2726, 26 de Agosto de 1851, pg. 2. O jornal publicou uma tradução de alguns excertos de obras de Fétis nas suas edições n.º 3775, 9 de Novembro de 1854, pp. 1-2 e n.º 3776, 10 de Novembro de 1854, pp. 1-2 (Ver secção “Textos Teóricos”. A produção de Castil-Blaze foi citada por Lopes de Mendonça num folhetim publicado em *A Revolução de Setembro*, n.º 2273, 13 de Outubro de 1849, pp. 2-3

¹⁹ Antonio Gramsci, “The Intellectuals”, *Selections from the Prison Notebooks*, New York: International Publishers, 1971, pp. 3-23

são e criação de informação na cadeia produtiva, racionalizando o tratamento do objecto discursivo. Alguns dos críticos musicais inseridos nesse perfil postulavam uma estética enquanto ciência positivista assente nos conteúdos exclusivamente estéticos das diversas obras, isto é, em elementos de existência material, objectiva e específica na obra, recusando o discurso assente em postulados subjectivistas. Essa perspectiva foi igualmente impulsionada pela autonomização da análise musical da esfera exclusivamente didáctica eminentemente prática e seu estabelecimento enquanto área de conhecimento científico. No então recentemente estabelecido perfil de escritor sobre assuntos musicais, eram interseccionadas diversas esferas: a esfera literária (ligada à produção do discurso), a esfera da produção musical (ligada à formação composicional do escritor) e a esfera de produção de conhecimento sobre o objecto musical (ligada ao estabelecimento e consolidação de modelos historiográficos aplicados à música). A entidade aglutinadora dessas facetas era mercado no qual o escritor estava inserido, isto é, o campo onde o autor realiza a mediação entre as esferas de produção e recepção musical (sobrepondo as funções de receptor e produtor na elaboração de um discurso valorativo). De acordo com o anteriormente exposto, é possível extrapolar a relação que Katherine Ellis estabeleceu entre Castil-Blaze e Fétis (na qual a grande dissemelhança entre os dois assentava na preocupação de abordagem de realidades temporais externas à música pelo primeiro e na subalternização dessas pelo segundo, em detrimento do ideal filosófico intemporal²⁰) para os dois extremos existentes na produção de discurso sobre questões musicais. Castil-Blaze representava o dileitante interessado/folhetinista centrado na actualidade e Fétis o jornalista musical com pretensões científicas almejando a intemporalidade. Tendo em conta o objectivo de produção de conteúdos objectivos e absolutos, é necessário enquadrar a questão do juízo contextual, ou seja, a apreciação “estética” (no sentido hanslickiano²¹) e a produção de um juízo impoluto sobre um texto musical são influenciadas pelas condições específicas de uma determinada apresentação. No mercado musical, o parâmetro neutralidade não é aplicável ao receptor ou aos agentes envolvidos na produção de um determinado produto (resultado de uma complexa divisão social do trabalho pelos seus diversos intervenientes). O reconhecimento postulado actualmente de existência de um “nível imanente” (“na música, o conteúdo é a

²⁰ Katharine Ellis, *op. cit.*, pg. 36

²¹ Eduard Hanslick, *Do belo musical*, Lisboa: Edições 70, 2002, pg. 11

forma”)²² num plano exclusivamente teórico implica a relativização dos conteúdos produzidos com fins absolutos e intemporais característicos de alguns segmentos da imprensa no campo da apreciação musical. Por outro lado, uma crítica musical centrada numa única apresentação realizada em teatros de ópera de modelo empresarial (como a realidade portuguesa da época) está subordinada às condições específicas altamente contingentes desse sistema de produção. Concentrando-se maioritariamente em elementos altamente variáveis das apresentações (prestação de cantores, encenação, figurinos), a crítica musical em Portugal afastava-se dos modelos positivistas então estabelecidos, apesar dos constantes paralelos traçados com os conhecimentos produzidos pelos seus agentes postuladores (com particular destaque para os textos de Fétis) como forma de legitimação do folhetinista. A variabilidade relacionada com o contexto de produção estende-se igualmente à recepção, podendo originar leituras distintas de uma obra específica pelo mesmo indivíduo ao longo de um determinado período cronológico.

De forma a contextualizar a realidade editorial da época, será necessário manter presente a reduzida e relativamente efémera existência de publicações especializadas (alcançando um segmento mais reduzido de público devido às suas menores tiragens decorrentes de uma menor dimensão da área de mercado na qual estas se inseriam) quando comparada com periódicos ditos generalistas. Enquanto que a hegemonia no mercado pertencia aos jornais generalistas, o trabalho desenvolvido pelo então recentemente estabelecido paradigma de especialização da crítica teve um considerável impacto na forma de encarar o fenómeno musical. Esse impacto extrapolou a esfera dos periódicos ditos especializados e reflectiu-se igualmente nos conteúdos dos jornais generalistas, o que aponta para a existência de relações indirectas entre os críticos de publicações especializadas e outras áreas do campo jornalístico, mediadas por diversos segmentos do tecido social. Resumindo, a apreensão e amplificação informal por jornalistas profissionais dos conhecimentos então recentemente produzidos no campo musicográfico de tendências historico-filosóficas pelos indivíduos responsáveis pelo enquadramento científico do objecto musical é central para a definição e legitimação da actividade de ambos na esfera pública. Os primeiros eram, em grande parte, responsáveis pela difusão das teorias produzidas pelos últimos e pela ampliação do seu universo de receptores no

²² «niveau immanent», «dans la musique, le contenu c'est la forme.», Jean-Jacques Nattiez, «Introduction à l'esthétique de Hanslick», Hanslick, Édouard, *Du Beau dans la Musique*, Paris: Christian Bourgois, 1986, pg. 28 [tradução realizada por João Silva]

mercado editorial. Dessa difusão advém um problema fulcral: a possibilidade de uma recepção acrítica ou deficientemente preparada por parte de indivíduos sem formação específica e a sua implicação nas diferentes abordagens jornalísticas. O papel dos processos de selecção e publicitação de determinados postulados por parte da imprensa nestes casos é mais conspícuo e implicava variados níveis de mediação tendo em conta a recepção dos conteúdos por parte dos diversos agentes envolvidos. Tal como a produção e recepção musicais, a mediação era um processo fluido e dinâmico, decorrente da sua inserção em campos altamente instáveis durante o período estudado. A mediação por via dos jornais era uma das formas de divulgação de conteúdos de maior abrangência durante o século XIX, pois permitia a transmissão de informação aos receptores localizados em pontos geograficamente distantes da redacção dos periódicos. Esses indivíduos dependiam maioritariamente de redes locais de socialização presencial para o intercâmbio de informação e o contributo da imprensa escrita e da correspondência epistolar configurou-se essencial para os diversos processos sociais nos quais os receptores se inseriam.

3. Política, legislação e imprensa em Portugal de 1821 a 1852

A presente secção inclui pequenos apontamentos dos três textos legislativos fundamentais da primeira metade do século XIX (aparte do quadro sinóptico incluído e centrado nas características gerais dos mesmos). A pertinência desta secção assenta no cariz predominantemente político de *A Revolução de Setembro* e na relevância da sua perspectiva em relação aos diversos textos constitucionais para a compreensão do seu discurso. Serão realizadas sinopses de diversos pontos dessas leis, essencialmente no que concerne a regulação da imprensa, temática recorrentemente abordada em *A Revolução de Setembro*. A actividade legislativa relacionada com a imprensa não se limitava aos textos fundamentais e a promulgação de leis realizava-se, por vezes, em contextos históricos precisos e momentâneos (representando distintas visões sobre o papel atribuído e a atribuir à imprensa por parte do poder instituído num determinado momento). Apresenta-se igualmente uma resenha da legislação relevante relativa à imprensa durante o período em questão. O período miguelista encontra-se, obviamente, excluído desta resenha, devido ao carácter anti-liberal da atitude referente à liberdade de imprensa (com a reinstituição da censura prévia e a não vigência das leis fundamentais).

3.1 Os textos constitucionais

3.1.1 A Constituição de 1822

Nesta Constituição foram consagrados os direitos à segurança pessoal, à propriedade, à justiça, à “liberdade de livre comunicação dos pensamentos” (com referência à criação de um tribunal especial para assegurar a liberdade de imprensa) e à inviolabilidade das cartas, entre outros. Em seguida, o texto enumerava as condições de acesso à cidadania portuguesa e explicitava a religião oficial do reino. Na Constituição de 1822 foram legislativamente criadas as milícias e as guardas nacionais e ficaram igualmente consagrados os incentivos à educação pública e aos serviços públicos de saúde.

3.1.2 A Carta Constitucional de 1826

Além de alguns direitos já apresentados na Constituição de 1822, neste docu-

mento apresenta-se explicitado, pela primeira vez, o acesso gratuito à instrução primária a todos os cidadãos, bem como a criação de um sistema público de saúde (Socorros Públicos), de Colégios e Universidades e de cadeias dignas para os acusados. Neste texto foi retirada a Nação como fonte de proveniência do poder real e à liberdade de “comunicar os seus pensamentos por palavras, escritos, e publicados pela Imprensa sem dependência de Censura” era associada a responsabilização de quem abusava desta.

3.1.3 A Constituição de 1838

Além dos direitos explicitados em textos anteriores (nomeadamente a Carta Constitucional), neste texto é igualmente explicitado o direito de associação. Privilegia-se a imprensa como forma primordial de comunicação de pensamentos, o que o distingue ligeiramente dos dois anteriores.

3.1.4 O 1.º Acto Adicional à Carta Constitucional (5 de Julho de 1852)

Este acto, apesar de não conter referências à liberdade de imprensa, encarna um desejo de reforma da Carta Constitucional, expresso por vários quadrantes políticos portugueses. A reforma da Carta constituiu-se enquanto assunto frequente de debate na imprensa periódica durante várias décadas.

3.2 O Decreto de 4 de Julho de 1821

O supra-referido decreto representa o estabelecimento e regulação da actividade da imprensa em Portugal, previamente à vigência da Constituição de 1822. Nesse diploma são referidos o projecto constitucional (as Bases da Constituição) e a necessidade de legislar especificamente acerca de conteúdos impressos. A liberdade de impressão, publicação, compra e venda de “livros ou escritos”, actividades então desobrigadas de sujeição a censura prévia e a propriedade dos direitos dos autores e tradutores está assegurada no seu primeiro título. Seguidamente, é explicitada a legislação que enquadra e hierarquiza os abusos da liberdade de imprensa, bem como as sanções previstas nesses casos. O decreto prossegue com a enumeração e composição dos órgãos judiciais

específicos e o modo de condução dos processos relacionados com a liberdade de imprensa.

3.3 A Carta de Lei de 22 de Dezembro de 1834

O texto supra-referido inicia a regulamentação das oficinas de impressão e litografia, na qual se inclui a obrigatoriedade do seu registo nas câmaras municipais, da sua identificação nos textos publicados e da remessa de um exemplar de cada publicação ao procurador régio ou delegado. A carta de lei responsabiliza as oficinas pelos conteúdos editados (em especial a publicação não autorizada ou de autores/tradutores previamente pronunciados em casos de abuso da liberdade de imprensa). A publicação é definida da seguinte forma:

A publicação effectua-se pelo facto de terem sido distribuidos os exemplares a mais de seis pessoas; e de serem lançados mais de tres acintemente em logar publico onde possam ser apanhados; de serem affixados em logares publicos um, ou mais exemplares; de serem postos á venda publica; e de se annunciar a sua venda publicamente.¹

O texto impõe restrições a publicações em língua portuguesa provenientes do estrangeiro (tentando controlar a entrada em Portugal das publicações dos emigrados) e enquadra novamente as questões do abuso da liberdade de imprensa.

3.4 A Carta de Lei de 10 de Novembro de 1837

Estando esta Carta de Lei concordante com a legislação anterior, a sua maior novidade é a definição do termo “periódico” no seu artigo 7.º:

Entender-se-ha por periódico, para os effeitos dos artigos antecedentes, toda a estampa, ou escripto impresso, ou lithographado, publicado em dias certos, ou irregularmente, que contiver noticias ou materias religiosas, ou politicas, ou actos de vida particular de qualquer pessoa, dos quaes lhe possa resultar infa-

¹ Cf. António do Carmo Reis, *A imprensa do Porto romântico (1836-1850): cartismo e setembrismo*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000, pg. 58

mia, deshonra, ou injúria, e que não exceder seis folhas de impressão computadas pela marca de papel sellado, que actualmente se usa nos processos forenses.²

A definição de periódico é realizada a partir dos conteúdos e dimensões e não pela sua periodicidade (o que remete para a instabilidade associada à publicação de periódicos na época).

3.5 A Carta de Lei de 19 de Outubro de 1840

Foi publicada em *A Revolução de Setembro* uma Carta de Lei sobre a imprensa periódica.³ Esse texto legislativo apresentava a obrigatoriedade de declaração de identidade do editor responsável (indivíduo que tinha que ser habilitado para ser jurado nos crimes de liberdade de imprensa e que, no caso de *A Revolução de Setembro*, era, à data, José Miguel da Costa) e de responsabilização legal desse indivíduo (que teria que depositar uma fiança ou uma hipoteca de dois contos e quatrocentos mil réis) pelos conteúdos editados e, consequentemente, pelas penas que pudessem resultar da sua publicação. Segundo a lei, tornou-se obrigatório o licenciamento dos tipógrafos ou litógrafos, sob pena de multa e prisão. Tal como nos textos legislativos anteriores, são explicitadas as condições necessárias para se ser jurado nos delitos de imprensa e os códigos processuais nesses casos. Esta lei responsabiliza os órgãos da imprensa periódica pelo conteúdo publicado e visava impedir o abuso da liberdade de expressão por parte de periódicos anónimos. Paralelamente, foram criadas restrições ao acesso à actividade jornalística baseadas em questões financeiras e jurídicas. A Carta de Lei de 19 de Outubro de 1840 antecipou a repressão à imprensa empreendida durante o chamado cabralismo, tendo sido assinada pela Rainha D. Maria II, por Rodrigo da Fonseca Magalhães e por António Bernardo da Costa Cabral.

3.6 A Carta de Lei de 3 de Agosto de 1850

Uma ocorrência excepcional no panorama legislativo relativo à Imprensa em

² *Idem*, *Ibidem*

³ *A Revolução de Setembro*, n.º 41, 3 de Dezembro de 1840, pp. 1-2

Portugal no século XIX é o da Carta de Lei de 3 de Agosto de 1850 (revogada a 22 de Maio de 1851), aprovada pelos deputados e então popularmente conhecida por “Lei das Rolhas”. O seu carácter altamente restritivo e penalizador no que toca aos abusos da liberdade de imprensa foi aprovado por votação nas Cortes e o diploma não resultou da necessidade de emprego de medidas excepcionais de controlo em momentos pontuais de instabilidade governativa. A Carta de Lei previamente referida apresentava uma clara enumeração de delitos essencialmente políticos, como: ataques à forma de governo, à legislação e a pessoas e instituições responsáveis por esta. O apoio público a textos constitucionais diversos da Carta Constitucional ou a pretendentes distintos ao trono de Portugal, bem como o incitamento à violência e à perturbação da ordem pública eram considerados “abusos commettidos no exercício do direito da comunicação do pensamento”.⁴ Paralelamente, as sanções impostas aos órgãos em termos do abuso da liberdade de imprensa foram consideravelmente incrementadas (proibindo subscrições monetárias cuja finalidade fosse o pagamento dessas sanções e penalizando hipotéticos subscritores). A Carta de Lei ampliava os poderes das autoridades no que toca à suspensão e controlo de publicações sob o pretexto de salvaguarda da ordem pública (directamente ou através do Tribunal Especial de Imprensa, então conduzido por juizes, que veio substituir o tribunal de jurados enunciado na Carta de Lei de 19 de Outubro de 1840). *A Revolução de Setembro* publicou o seu projecto e diversos artigos sobre o condicionamento da actividade jornalística a partir de Março de 1850 (previamente à sua aprovação em cortes) e, juntamente com outras publicações periódicas, editou um protesto subscrito por diversos indivíduos de diversos pontos do país entre Março e Junho de 1850, o que aponta para o impacte causado por esse texto na imprensa periódica portuguesa da época.

3.7 Leis pontuais

Paralelamente às leis previamente descritas, foram excepcionalmente aprovados diversos diplomas restritivos à liberdade de imprensa, nomeadamente após revoltas como: a chamada Revolta dos Marechais (Carta de Lei de 14 de Julho de 1837 – a publicação era realizada mediante autorização governamental), a chamada Revolta de Torres Novas (Carta de Lei de 6 de Fevereiro de 1844 – foi interdita a publicação,

⁴ Carta de Lei de 3 de Agosto de 1850, Título I, Artigo 2.º

com excepção de jornais literários e científicos ou diários oficiais) e a chamada Revolta da Maria da Fonte (Carta de Lei de 20 de Abril de 1846 – retomou as disposições da Carta de Lei de 6 de Fevereiro de 1844). A aprovação da Carta de Lei de 6 de Fevereiro de 1844 durante o período de edição de *A Revolução de Setembro*, implicou a sua interdição entre 6 de Fevereiro de 1844 e 24 de Maio desse mesmo ano. No contexto da chamada Maria da Fonte, foram publicados dois suplementos à edição de *A Revolução de Setembro*.⁵ O primeiro destes continha um artigo referente à então eminente suspensão das garantias (nas quais se incluía a liberdade de imprensa) por sessenta dias e a constituição de “tribunaes excepçionaes para julgarem os adversários do governo”.⁶

Esta é a vez derradeira que fallamos ao paiz. Amanhã já o silêncio dos túmulos reinará sobre esta desgraçada terra.⁷

Em contextos particularmente tensos e de efectiva agitação política e militar, a restrição legislativa à publicação foi mais duradoura. Por exemplo, o Decreto de 7 de Outubro de 1846 suspendeu temporariamente a imprensa política até ao final da chamada Patuleia (1847), o que se reflectiu na suspensão da edição de *A Revolução de Setembro* entre 8 de Outubro de 1846 e 2 de Agosto de 1847, inclusive.

3.8 Comentários

Seria ingénuo estabelecer uma relação de homologia entre a legislação vigente e a realidade da imprensa portuguesa na época, visto que a publicação de legislação relativa à imprensa se apresenta apenas enquanto referencial teórico. Algumas cartas de lei limitavam-se a complementar a legislação então vigente, de forma a compatibilizá-la com uma determinada realidade. A obrigatoriedade de identificação das oficinas de tipografia e editores nas publicações periódicas configura-se enquanto exemplo dessa prática, tentando evitar a proliferação de publicações produzidas anónima e/ou clandestinamente. A vigência de um determinado texto legislativo não implicava a sua aplicação literal, dada a necessidade de existência de diversos meios de fiscalização. A relação elaboração/aplicação legislativa apresenta-se de forma essencial na abordagem da

⁵ *A Revolução de Setembro* [1.º suplemento], n.º 1506, 20 de Abril de 1846, pg. 1

⁶ *Idem*, *ibidem*

⁷ *Idem*, *ibidem*

actividade jornalística. A tentativa de delimitar o campo jornalístico a partir da legislação aponta para a interferência da esfera política na imprensa. A actividade de alguns agentes do campo político em relação aos jornais resumia-se a produzir legislação que refreasse ou incentivasse a actividade da imprensa, em particular da imprensa política (a principal visada pelo campo legislativo, o que pode indiciar a importância do impacto dos seus órgãos na enformação de uma opinião pública). Paralelamente à actividade legislativa, o “ministério” possuía outros meios de controlo das publicações, nomeadamente a partir da aplicação de impostos ao objecto publicado ou às matérias-primas necessárias para a sua produção. O comunicado impresso na primeira página de uma edição de *A Revolução de Setembro* aponta para existência desses constrangimentos:

A estreiteza da nossa folha, que o preço enorme do papel não nos deixa alargar, tem-nos privado de dar nella as correspondencias, das provincias o logar, que é devido ao seu interesse, e à consideração que temos por nossos correspondentes.⁸

O facto da legislação não reflectir directamente uma realidade factual apresenta-se interligado à fluidez da sua interpretação (o que se verifica na necessidade de definir legalmente “publicação” e “periódico”, indicação de uma certa ambiguidade na aplicação da lei até então) e à forma da sua aplicação. Por exemplo, a política relativa às publicações durante os ministérios chamados cabralistas caracterizou-se por: recurso a processos judiciais (querelas) movidos a diversos órgãos de comunicação da oposição, realização de apreensões de material tipográfico e de exemplares das publicações (confiscados nas tipografias ou através do controlo exercido sobre as redes de distribuição e venda de determinados periódicos) e limitação legislativa do que era entendido por liberdade de imprensa – apesar da legislação vigente em alguns períodos desses ministérios ter sido comum a diversos ministérios ditos setembristas. Apresentando essa realidade, serão transcritos diversos excertos de comunicados publicados em *A Revolução de Setembro* durante o ano de 1844. Uma edição de *A Revolução de Setembro* apresenta o seguinte comunicado destacado na primeira página:

Este numero vai mais cedo para o prelo porque sabemos com certeza que se tenciona dar um ataque a todas as typographias constitucionaes. Vai parte desta

⁸ *Idem*, n.º 1702, 6 de Novembro de 1847, pg. 1

folha em branco para denunciarmos ao paiz este attentado; que nem essa denuncia poderíamos fazer se demorássemos a impressão á espera do trabalho dos compositores. Esta ofensa vem do governo civil, e não sabemos o motivo della.⁹

No mesmo espaço de outra edição da mesma publicação, é destacado o seguinte comunicado:

Publicamos só meia folha porq. 4 dos nossos compositores, e os impressores foram hoje presos, por trabalharem na Revolução, apesar de nos acharmos munidos de um despacho do juiz competente. Um distribuidor também foi preso. Amanhã na Boa-Hora o nosso editor responderá por estas publicações, e aí apresentará os títulos legais em que se authorisa. Esperamos a sentença confiados na justiça da nossa causa. Os nossos assignantes tem soffrido muitas faltas, que não podemos remediar. Todos os regedores de parochia e cabos de policia tem ordem para prenderem os distribuidores, e por isso é preciso acautelar das suas garras. Mas resignamo-nos a tudo isto para fazermos respeitar os nossos direitos, e não consentimos n'uma violação flagrante, que se passasse em silencio seria o estabelecimento do despotismo.¹⁰

Entre Maio e Junho de 1844 a publicação do seguinte conteúdo na primeira página com é recorrente:

Ainda não podemos publicar folha inteira por causa da authoridade administrativa.¹¹

Entre Julho e Setembro, o jornal ocupava apenas duas páginas.¹² Apesar da instituição legal da liberdade de imprensa a partir de 1821, os seus limites concretos eram fluidos e complexos, contribuindo para a existência de diferentes matizes na interpretação dessa liberdade pelos diversos agentes relacionados com a actividade jornalística.

⁹ *Idem*, n.º 949, 25 de Maio de 1844, pg. 1

¹⁰ *Idem*, n.º 951, 29 de Maio de 1844, pg. 1

¹¹ *Idem*, n.º 952, 30 de Maio de 1844, pg. 1 a n.º 957, 5 de Junho de 1844, pg. 1, inclusive

¹² *Idem* do n.º 992, 22 de Julho de 1844 a n.º 1037, 14 de Setembro de 1844, inclusive

4. Quadro sinóptico dos textos constitucionais de 1822 a 1852

Texto Constitucional	Períodos de Vigência	Poderes explicitados	Exercício de poderes	Número de Câmaras	Eleições	Funções do Monarca	Aconselhamento do Monarca
Constituição de 1822	Entre 23 de Setembro de 1822 e 2 de Junho de 1823 e enquanto se preparava a Constituição de 1838, entre 10 de Setembro de 1836 a 4 de Abril de 1838.	Três poderes separados (legislativo, executivo e judicial).	As Cortes exerciam o poder legislativo, o Rei detinha o poder executivo (que, de acordo com este texto, provinha da Nação) e o poder judicial era exercido por duas categorias de juizes.	Uma câmara de deputados eleitos entre os cidadãos (salvo algumas excepções)	Directas (mediante o preenchimento de algumas condições)	Sanção de leis, nomeação de alguns cargos públicos, direcção da política externa, concessão de títulos e cartas de naturalização, entre outras funções.	O Rei era aconselhado por um Conselho de Estado constituído por treze cidadãos e proposto pelas cortes, sendo escolhido pelo monarca.

Texto Constitucional	Períodos de Vigência	Poderes explicitados	Exercício de poderes	Número de Câmaras	Eleições	Funções do Monarca	Aconselhamento do Monarca
Carta Constitucional de 1826	De Julho de 1826 a Maio de 1828, de Agosto de 1834 a Setembro de 1836 e de Janeiro de 1842 a 5 de Outubro de 1910	Quatro poderes (legislativo, judicial, executivo e moderador)	O poder legislativo era exercido por duas câmaras, os poderes executivo e moderador eram exercidos pelo monarca e o poder judicial era exercido pelos juizes e jurados	Duas câmaras (dos Deputados, eleita periodicamente, e dos Pares, constituída por membros vitalícios e hereditários escolhidos pelo rei).	Eleições indirectas, nas quais os eleitores de deputados teriam que usufruir do estatuto de cidadãos e de algum rendimento. O concurso a cargos públicos dependia igualmente de factores económicos.	Alargamento de poder na nomeação e escolha de funcionários, possibilidade de actuação administrativa de iniciativa real	O Conselho de Estado era formado exclusivamente por membros nomeados pelo monarca

Texto Constitucional	Períodos de Vigência	Poderes explicitados	Exercício de poderes	Número de Câmaras	Eleições	Funções do Monarca	Aconselhamento do Monarca
Constituição de 1838	De 1838 a 1842	O poder é de novo tripartido (legislativo, executivo e judiciário)	O poder legislativo é exercido pelas câmaras, o poder executivo é exercido pelo rei e o poder judiciário é exercido pelos juizes e jurados	Duas câmaras electivas, a Câmara dos Senadores e a Câmara dos Deputados	Directas. Os eleitores e os candidatos teriam que cumprir parâmetros etários, económicos ou profissionais para poder eleger ou serem eleitos	Compromisso entre os poderes explicitados nos dois textos constitucionais anteriores	Não é referido o Conselho de Estado
O 1.º Acto Adicional à Carta Constitucional (5 de Julho de 1852)	Após a chamada Regeneração, foi aprovado um conjunto de leis adicionais à Carta Constitucional, de forma a ampliá-la clarificando e actualizando diversos artigos da Carta Constitucional, nomeadamente em relação ao acrescentamento de atribuições das Cortes, à clarificação do estatuto do deputado em relação à sua ocupação de cargos administrativos em simultâneo com o mandato de deputado, a novas atribuições da Câmara dos Deputados (agora eleita directamente pelos eleitores - apesar da existência de condições estipuladas para se poder ser eleitor, estas eram mais alargadas que as da Carta Constitucional). Também se estipulou a eleição directa das Câmaras Municipais, a possibilidade de constituição de comissões de inquérito por parte de ambas as câmaras de Corte e a abolição da pena de morte em crimes políticos.						

5. Esquema hipotético de uma edição do jornal *A Revolução de Setembro*

Número	Dia da Semana e do mês		Ano
A Revolução de Setembro Informação relativa às assinaturas e publicidade			
Actos oficiais Publicação de legislação			
<hr/> Interior Local e data			
FOLHETIM Título			

Primeira Página

Continuação da secção Interior	
	Possível artigo de opinião ou relatos das câmaras legislativas

Continuação da secção Folhetim	
-----------------------------------	--

Segunda Página

Artigos diversos ou Opiniões da Imprensa	Artigos sobre Teatros Correspondência Notícias Internacionais
---	--

Terceira Página

Correspon- dência	Publicações literárias	Comércio de Fundos
Preços dos cereais	Movimento da barra	Mortalidade em Lisboa
	Horário dos transportes	
Anúncios		
Espectáculos		
Editor Responsável, identificação e morada da tipografia		

Quarta Página

6. *A Revolução de Setembro de 1840 a 1857*

A 22 de Junho de 1840 foi iniciada a publicação *A Revolução de Setembro*, jornal diário centrado na actualidade política lisboeta. Na sua edição inaugural a sua posição no espectro político português da época foi claramente apresentada e explicitada:

Queremos uma constituição popular; um rei sem arbítrio; uma representação extensa; uma família social; nacionalidade segura; administração sem opprimir; auctoridade com confiança; centralisação com foros; justiça com independência; fazenda regulada; despesas com economia; tratados com industria; reciprocidade sem perdição; ordem sem entusiasmo; e liberdade sem sofismas.¹

Assumindo a posição política constitucionalista e anti-cartista (no que toca à figura do “rei sem arbítrio”, uma alusão ao poder moderador régio estipulado na Carta Constitucional²), o periódico consolidou-se enquanto um dos diários portugueses fundados durante o século XIX de tiragem mais continuada. Na fase do seu estabelecimento, o jornal era publicado em quatro páginas, dimensão que manteve até ao final do período estudado (excluindo ocasiões excepcionais, como um número editado em seis páginas, que incluiu a descrição de um jantar público da oposição, realizado no Teatro de D. Maria II³ ou o período no qual *A Revolução de Setembro* foi editada em apenas duas páginas⁴) e a duas colunas por página. Entre os primeiros anos de publicação e meados de 1853, foi editado a três colunas por página e, posteriormente a essa data, a quatro colunas por página.

Na concepção e orientação de uma publicação periódica numa fase pré-industrial de produção,⁵ o núcleo de redactores configura-se como a estrutura fundamental. A constituição da equipa produtora de um jornal português de meados do século XIX incluía um reduzido número de indivíduos, abarcando jornalistas, tipógrafos e compositores de página. Paralelamente à acção redactorial, a manutenção da rede de distribuição da publicação era assegurada por diversos agentes (apesar de constantes problemas

¹ *A Revolução de Setembro*, n.º 1, 22 de Junho de 1840, pg. 1

² Ver “Quadro sinóptico dos textos constitucionais de 1822 a 1852”

³ *A Revolução de Setembro*, n.º 1551, 20 de Julho de 1846

⁴ Ver secção “Política, legislação e imprensa em Portugal de 1821 a 1852”

⁵ José **Tengarrinha**, “A fase industrial da imprensa”, *op. cit.*, pg. 213 e ss.

relacionados com as assinaturas do jornal nas províncias⁶). Uma das principais dificuldades relacionadas com a identificação dos agentes envolvidos na produção de conteúdos para o jornal até finais de 1851 é a não inclusão da autoria de diversas secções publicadas em *A Revolução de Setembro* (por exemplo, artigos de opinião). Desde a sua fundação até então, as secções que continham regularmente textos assinados eram o folhetim e a correspondência. Nos segmentos ligados à publicação de notícias internacionais ou referentes a outros órgãos de imprensa, a fonte era identificada colectivamente, ou seja, pelo título do periódico do qual o texto foi retirado. Apesar de anónimos, e tendo em conta o seu posicionamento no espectro político e o percurso dos diversos agentes envolvidos na sua publicação, podemos relacionar a autoria dos textos com o seu fundador (José Estêvão Coelho de Magalhães, deputado e jornalista) um pequeno colectivo de indivíduos da sua esfera social e ideológica. Com a publicação da identificação dos autores dos artigos a partir de 1851 (por nome real ou pseudónimo), torna-se possível constatar que o grande impulsionador do jornal e seu orientador essencial era Rodrigues Sampaio,⁷ responsável pela maior parte dos artigos de opinião publicados nesse mesmo período. Nessa época, juntamente com Rodrigues Sampaio, os principais colaboradores regulares do jornal foram Latino Coelho, Lopes de Mendonça, Júlio César Machado.

O editor responsável do jornal (cuja publicitação da identificação era obrigatória, de acordo com a Carta de Lei de 19 de Outubro de 1840), foi J. F. S. e Costa até 1842, aquando da sua substituição por José Miguel da Costa.⁸ Este editor manteve-se até 6 de Outubro de 1850, altura em que foi substituído por Rodrigues Sampaio, que desempenhou essas funções até 1860.

No rodapé da última página, juntamente com a identificação do editor responsável (e de forma a cumprir os trâmites legais apresentados na Carta de Lei de 22 de Dezembro de 1834), eram publicados o nome e morada da tipografia encarregue da impressão do jornal. A primeira tipografia responsável pela impressão de *A Revolução de Setembro* foi a Tipografia de J. B. de A. Gouveia, transitando essa tarefa para a

⁶ *A Revolução de Setembro*, n.º 2173, 16 de Junho de 1849, pg. 1

⁷ Apesar da continuidade da colaboração de José Estêvão.

⁸ Não foi possível apurar com exactidão a identidade do primeiro editor. Contudo, tendo em conta o papel exclusivo do editor enquanto responsável legal pela publicação (ver secção “Política, legislação e imprensa em Portugal de 1821 a 1852”), creio que a sua identidade não é particularmente relevante para a produção de discurso do jornal.

Tipografia da Revolução de Setembro a 30 de Junho de 1843. Entre 14 de Setembro de 1844 e 1 de Maio de 1845, a tipografia responsável era a de C. J. C. da Silva, retornando à Tipografia da Revolução de Setembro após essa data. A produção da publicação manteve-se nessa oficina até 2 de Julho de 1849, altura em que o jornal transferiu o seu local de impressão para a Tipografia da Rua da Bica de Duarte Belo. A partir de 6 de Outubro de 1850, a responsabilidade técnica de impressão pertenceu a Tipografia de Manuel José Mendes Leite na Rua da Bica Duarte Belo, na qual se manteve até final do período estudado.

Os conteúdos inicialmente publicados em *A Revolução de Setembro* eram exclusivamente espaços de informação política: actos governativos (publicação de legislação), artigos de opinião política na coluna intitulada “Interior”, relatos das sessões e dos projectos de lei discutidos na Câmara de Deputados e na Câmara de Senadores (apresentados em secções separadas), e uma coluna designada por “Exterior”, apresentando notícias do estrangeiro, numa primeira fase provenientes maioritariamente de Espanha. O jornal continha igualmente alguns avisos para os compradores da publicação e referências a notícias de outros periódicos, nomeadamente associadas a polémicas entre diversos órgãos de comunicação, posteriormente agrupadas e apresentadas numa secção intitulada “Opiniões da Imprensa”.

As colunas “Interior”, os relatos das câmaras de deputados e a secção “Opiniões da Imprensa” constituíam a chamada actualidade política e eram actualizadas ao dia, sendo a secção “Interior” a mais destacada dessas, com publicação na primeira página (podendo estender-se à página seguinte). Essa secção, o verdadeiro núcleo de informação metabolizada pela redacção, centrava-se na apresentação de comentários alargados aos factos políticos ou directamente relacionados com a governação (desde a questão dos transportes ao incremento da actividade industrial), apresentando-se assim de forma essencial na criação de uma opinião pública politizada nos leitores. O autor do artigo de fundo pertencia à redacção do jornal (apesar de, em algumas ocorrências relacionadas com a primazia de eventos locais, esse espaço ter sido ocupado pela publicação de textos redigidos por correspondentes nacionais da publicação⁹). Nos anos iniciais de publicação de *A Revolução de Setembro*, a abordagem realizada ao espaço do teatro de ópera confinava-se a momentos nos quais os acontecimentos da actualidade política se

⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 847, 3 de Outubro de 1843, pg. 1; n.º 856, 13 de Outubro de 1843, pg. 1

relacionavam com este. Por exemplo, aquando da ausência de D. Maria II e do discurso régio na abertura do parlamento em 1845, o redactor do artigo de opinião aponta:

Esteve no theatro na vespóra da abertura do parlamento, e tem-no estado depois. É que a representação em S. Carlos é mais digna que em S. Bento? É que o sr. Tamberlink desempenha melhor o seu papel que os eleitos da nação? É que a soberana se congratula mais de se ver rodeada dos representantes italianos do que dos portuguezes?¹⁰

Desde o início de publicação, a última página do jornal apresentava-se seccionada. Contudo, essa divisão instituiu-se de forma mais marcante a partir do início da década de 50 do século XIX. A partir dessa diferenciação, configurou-se uma área que abrangia cerca de meia página e continha informações generalistas de carácter funcional para os leitores, como por exemplo: necrologia, horário de transportes, publicitação do movimento da barra e de tabelas referentes a câmbios, alfândega, comércio de fundos, preço de cereais, entre outros. Na última página, paralelamente às informações previamente referidas, editavam-se recorrentemente anúncios de publicações literárias, incluídos num segmento específico e autónomo em relação à secção de anúncios generalistas pagos. Essa diferenciação devia-se, provavelmente, a um objectivo de promoção da leitura ou de determinados autores promovido por indivíduos literatos que integravam a redacção do jornal. A criação da secção “Publicações literárias” encontrava-se associada à divulgação de livros a receptores interessados nas mercadorias transaccionadas no mercado editorial. Menos frequentemente, era realizada publicitação a outros periódicos, enquadrada, numa primeira fase, na secção “Anúncios” e, posteriormente, na secção “Publicações literárias”. Um exemplo desse tipo de publicitação foi a inclusão do anúncio a *O ecco dos operarios*, “Revista social e litteraria redigida por A. P. Lopes de Mendonça” em *A Revolução de Setembro*.¹¹ A publicação desse anúncio detalhado (contendo as moradas de assinatura, os preços e o público ao qual era destinado – literatos e operários) contribuía para a divulgação da actividade literária e política do seu redactor (colaborador regular do jornal no qual o anúncio constava). No caso supracitado, a

¹⁰ *Idem*, n.º 1132, 8 de Janeiro de 1845, pg. 1 De forma a enquadrar a relação de D. Maria II com a actividade governativa ver Maria de Fátima **Bonifácio**, *D. Maria II*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2005, pp.121-132

¹¹ *A Revolução de Setembro*, n.º 2368, 8 de Fevereiro de 1850, pg. 4

morada indicada para recepção de “prospectos e toda a correspondência” é a do escritório de *A Revolução de Setembro*, o que indica uma acumulação frequente de funções em diferentes órgãos de comunicação, característica no perfil do jornalista português durante o período estudado. A presença de mecanismos de legitimação dos seus redactores por parte de *A Revolução de Setembro* pode ser igualmente apontada aquando da edição do romance *Memórias de um Doido*, da autoria de Lopes de Mendonça. O jornal publicitou a obra através da edição de um anúncio destacado durante um período alargado do ano de 1851 (referindo o escritório de *A Revolução de Setembro* como um dos locais referidos para a sua aquisição).¹²

Na esteira de uma gradual especialização nas colunas do jornal, foi instituída uma secção intitulada “Correspondência” (ou “Correspondências”), que publicava diversas cartas (a maioria destas endereçadas à redacção ou a indivíduos ligados à publicação). Os textos incidiam particularmente no esclarecimento de situações relacionadas com os artigos incluídos no jornal. Este espaço contribuía igualmente para o estabelecimento de um interface bilateral entre os jornalistas e o público, incentivando a retroacção dos receptores em relação aos conteúdos publicados pela redacção. Do ponto de vista da redacção, a ideia de promoção de acessibilidade ao espaço público por via das publicações periódicas é essencial para a criação de uma opinião pública. Na perspectiva dos seus autores, as cartas publicadas obtinham a legitimação do seu conteúdo através da sua selecção e difusão pública. A facilidade de intercâmbio com a redacção (visto que a morada do escritório desta era publicada) e a existência de um espaço físico atribuído à mesma implicava a selecção das missivas pelos responsáveis do jornal. As condições de acesso epistolar à esfera pública mediada pela redacção foram limitadas a partir de meados de 1849, aquando do início de publicação de um aviso que expunha a necessidade de franquia da correspondência recebida.¹³ A secção “Correspondência” funcionaria como um ponto de contacto entre a redacção do periódico e os seus leitores, contribuindo também para sondar o impacte da publicação no mercado ao qual esta é dirigida, nomeadamente na formação de uma opinião pública na esfera da sociedade civil.

¹² *Idem*, n.º 2715, 11 de Abril de 1851, pg. 4

¹³ O aviso era publicado na primeira página, em posição imediatamente inferior ao título (junto das referências à morada do escritório, aos locais de venda do jornal, ao pagamento e ao preço das assinaturas e dos anúncios, entre outros).

Em alguns casos, as denúncias apresentadas à redacção coincidiam com as acusações apresentadas nos artigos de opinião, o que implica o enquadramento da secção “Correspondências” enquanto processo de mediação entre receptores/produtores que prolongava as perspectivas da redacção em direcção ao seu público a partir materiais elementos fornecidos pelos próprios receptores. Um bom exemplo dos mecanismos de funcionamento dessa sobreposição de interesses é o da publicação de uma carta assinada por “Um dos preteridos” e endereçada ao redactor do jornal, criticando e descrevendo diversas acções da “facção cabralista”, nomeadamente no que toca a favorecimentos pessoais na facilitação do acesso a cargos públicos.¹⁴ O autor da carta denuncia esses favorecimentos e aponta para a necessidade de “merecimento” por parte de quem ocupa empregos públicos, bem como para o prejuízo de indivíduos qualificados para desempenhar esses lugares. A carta termina da seguinte forma:

Já que Portugal pertence á familia Cabral, e aos seus sectarios, é prudente ir fazendo a partilha, em quanto os povos cançados de tanto desaforo e de tão cruel oppressão não fazem o que já fizeram. Todas essas galantarias e as mais que por ahi vão as devem os portuguezes a esse *negro protocollo*, que os veio escravizar e entregar maniatados á quadrilha que ha annos infesta este reino, e que sen o apoio estrangeiro ha muito teria pago seus nefastos delictos!¹⁵

Por outro lado, a secção “Correspondências” poderia ser utilizada na denúncia de situações desconhecidas para os redactores responsáveis e transferir a sua elaboração para terceiros, vagando a secção “Interior” para a abordagem das questões prioritárias dominadas pela redacção. O principal critério de selecção de cartas publicadas encontrava-se essencialmente relacionado com a criação de actualidade política, apesar da heterogeneidade dos assuntos abordados.

Relacionando a secção “Correspondência” com o campo musical (excepcionalmente representado neste espaço durante o período estudado), destaca-se a publicação de uma carta assinada por Angelo Frondoni e João Guilherme Daddi.¹⁶ Esse texto referia-se à publicação de uma “breve analyse” de “tres peças de Musica sob os n.ºs 76, 77, e 78 que – pelo Conservatorio R. de Lisboa – foram commetidas ao exame da Secção de

¹⁴ *A Revolução de Setembro*, n.º 1950, 22 de Setembro de 1848, pg. 4

¹⁵ *Idem*, *ibidem*

¹⁶ *Idem*, n.º 1537, 3 Julho de 1846, pg. 3

Musica e Artes do mesmo Conservatorio”.¹⁷ As três sinfonias referidas eram concorrentes a um prémio¹⁸ e o júri considerou-as “destituída[s] de mérito artístico pelo qual mereça[m] ser Academicamente laureada[s]”.¹⁹ A consideração final é realizada após a publicação de uma análise pormenorizada das obras em questão e apresenta o artigo como uma excepção no panorama jornalístico português da época, publicando a resolução tomada por uma instituição pública no órgão oficial de informação:

A analyse exemplificativa é inadmissível n’um jornal; quem todavia não comprehender a demonstração supra poderá confronta-la com os respectivos originaes que por ora se conservam na Secretaria da mesma Secção²⁰

Como exemplo da profundidade da análise realizada e da “falta de revisão indispensável”²¹ às obras apresentadas, são transcritos os seguintes excertos:

1.^a Lauda O Baixo do 7.^o e 11.^o compassos começa por tres seguidas notas de passagem – o que é totalmente prohibido – o dezenho de todo este periodo é irregular pela falta de simetria No 8.^o e 9.^o compassos ha 8.^{as} prohibidas – implicitas e explicitas – entre as partes superiores e o Baixo.²²

7.^a Lauda 4.^o comp: não é preparada a 4.^a da 2.^a inversão do Accorde dominante.²³

A análise editada centra-se exclusivamente no estudo da conformidade ou não das estruturas harmónicas empregues com as regras mais elementares de harmonia então vigentes, apresentando-a enquanto um processo normativo conservador dos cânones composicionais instituídos, cristalizados, legitimados e reproduzidos oficialmente pela principal instituição de ensino musical em Portugal, o Conservatório Real de Lis-

¹⁷ *Diário do Governo*, n.º 127, 1 de Junho de 1846, pg. 2

¹⁸ De modo a enquadrar questões relacionadas com o Conservatório Real de Lisboa ver Joaquim Carmelo Rosa, “Essa pobre filha bastarda das Artes”: *A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842-1862*, Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999

¹⁹ *Diário do Governo*, n.º 127, 1 de Junho de 1846, pp. 2-3

²⁰ *Idem*, pg. 3

²¹ *Idem*, pg. 2

²² *Idem*, ibidem

²³ *Idem*, ibidem

boa. É uma apreciação baseada em parâmetros extremamente redutores, característicos de uma tradição teórica purista, à qual a prática musical digna de prémio se deveria submeter. A apreciação final das obras realizou-se nos seguintes termos:

As tres obras supra-analysadas em relação ás regras inviolaveis da Arte, e em relação ao que fica exposto, não podem alcançar as honras dos louros Academicos; por estarem bem longe de satisfazer áquelles requisitos indispensaveis para os progressos da Arte. Erros nellas se encontram condemnaveis por todos os grandes Mestres desde Pythagoras até Fetis; e que jamais poderão alcançar o serem canonisados.²⁴

O documento editado (assinado por Manuel Inocêncio Liberato dos Santos, Francisco de Paula Sant'Iago, Caetano Jordani, João Jordani, Vicente Tito Mansoni, José Gazul Junior, António Porto, Domingos Laureti e Francisco Xavier Migone) configura-se enquanto um exemplo da abordagem analítica positivista à obra musical vigente na época, apesar desta ser ainda encarada do ponto de vista do cumprimento de convenções transmitidas pelo sistema educativo e não como um segmento autónomo de produção teórica dentro do campo musical.²⁵ A seguinte afirmação enquadra-se enquanto exemplo do espírito positivista presente na resolução:

A Secção só conhece a verdade; é este o seu unico escudo forte com que ousadamente defenderá os verdadeiros progressos da nobre Arte e Sciencia da Musica.²⁶

A missiva de Frondoni e Daddi inicia-se da seguinte forma:

Tendo confrontado a *breve analyse* das synfonias apresentadas no conservatório real de Lisboa inserta no *Diário do Governo* de 1 de Junho com os duplicados das mesmas, elevados pelos sentimentos de justiça, declaramos, proclamamos e sustentamos que o juizo feito pela secção de música do sobredito conservatorio

²⁴ *Idem*, pg. 3

²⁵ Ver Ian Bent (ed.), *Music Analysis in the Nineteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994 [2 vols.]

²⁶ *Diário do Governo*, n.º 127, 1 de Junho de 1846, pg. 2

sobre as referidas symfonias é, além de absurdo, dictado pela mais inaudita parcialidade em materia musical²⁷

Seguidamente, os autores criticam a incapacidade do júri para avaliar as obras, nomeadamente de Francisco Xavier Migone (professor no Conservatório e *maestro concertatore* no Real Teatro de S. Carlos²⁸). Esse compositor é apresentado no espaço público como um compositor sem obra da seguinte maneira:

O sr. F. X. Migone? Que fez? Onde estão as suas produções? Não sabemos que tenha direito de, com algumas banalidades, querer reduzir ao silencio quem tem mais jus do que elle á estima pública. Demais, com que título occupa S. s.^a a principal cadeira de música? Deu provas como compositor para a merecer?²⁹

Tendo em conta a data da missiva (publicada previamente às apresentações das óperas de Migone) e o contraste entre a produção de Migone até então e a do anterior director do Conservatório, João Domingos Bomtempo, encarado enquanto pilar do liberalismo, que ascendeu à direcção da instituição laica de ensino musical (criada em substituição do Seminário da Patriarcal³⁰) após um percurso internacional e a realização de uma vasta obra enquanto compositor. A carta prossegue com os ataques a Migone e à secção, referindo a constante presença de erros nas obras, sendo que:

O maior de todos foi dos concorrentes irem ao concurso!... Em quanto á desmarcada presumpção que no fim da analyse a secção manifesta, respoderemos que, existindo taes professores do conservatorio, que se enchem primeiro d'um orgulho fatuo do que comprovam com obras o seu amor proprio illimitado, é impossível que o publico dê crédito a palavrões ôcos.³¹

²⁷ A Revolução de Setembro, n.º 1537, 3 Julho de 1846, pg. 3

²⁸ Rosa, Joaquim Carmelo, "Depois de Bomtempo: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842-1862, *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 10 (2000), pg. 88

²⁹ A Revolução de Setembro, n.º 1537, 3 Julho de 1846, pg. 3

³⁰ Ou seja, reflexo da tentativa liberal de criação de um ensino público autónomo das instituições religiosas

³¹ A Revolução de Setembro, n.º 1537, 3 Julho de 1846, pg. 3

Perspectivando as obras no contexto da época, os autores terminam da seguinte forma:

Declaramos, por ultimo, que as referidas synfonias sem ser dignas de grandes encomios (do que estão muito longe) com tudo não merecem a vituperosa critica (do que estão ainda muito mais longe) com que a secção de musica quiz cobri-las.³²

Apesar da visão proteccionista em relação à produção nacional associada aos grupos políticos envolvidos na redacção de *A Revolução de Setembro*, o principal critério de selecção da carta foi a proximidade dos seus autores com os ideais políticos do jornal,³³ associada à denúncia de um caso concreto de injustiça (na perspectiva dos seus redactores).

A partir de meados de 1840, operou-se uma mudança significativa nos conteúdos do jornal, que se traduziu no alargamento do espectro do jornal pela inclusão de notícias que ultrapassavam a esfera especificamente política e consistiam em pequenos relatos de ocorrências situadas em diversos pontos do país. O jornal mantinha uma rede de correspondentes e informantes (oficiais ou informais) que divulgava notícias referentes aos locais onde se situavam ou a pontos geograficamente próximos destes. A ampliação do enfoque do jornal permitiria difundi-lo para um público mais alargado e contribuiria para a criação de uma noção de rigor e de amplitude nos assuntos abordados (conduzindo a um modelo de suposta proximidade ao leitor).

Mantendo presente os condicionamentos presentes nas redes de transporte da época, é notório o desfasamento cronológico entre algumas ocorrências e a sua publicação. Esse desfasamento, apesar de estar mormente associado à questão de circulação de informação, contribui para revelar o ainda reduzido interesse na criação de actualidade instantânea por parte da redacção (exceptuando a actualidade política centrada na capital). Em relação ao processamento dos factos, a perspectiva particular dos redactores do jornal sobrepunha-se ao relato, possibilitando a inclusão de *A Revolução de Setembro* no grupo de periódicos que concentrava a sua oferta em *commentaires*, ou seja, que se baseava num processamento personalizado de informação e de reflexão sobre esta,

³² *Idem*, *ibidem*

³³ O próprio Frondoni foi colaborador pontual de *A Revolução de Setembro*. Ver secção “Textos teóricos”.

sobrepondo-o à visão exclusivamente factual de determinado agregado de realidades.³⁴ Apesar de subsistirem, nos primeiros anos de publicação do jornal, notícias denominadas de “última hora” (possivelmente entregues imediatamente antes do início do processo de composição de página), algumas notícias nacionais e a totalidade das notícias internacionais estavam sujeitas a um desfasamento maior que uma semana em relação ao acontecimento. Graças à introdução e aperfeiçoamento dos meios tecnológicos disponíveis na época, nomeadamente de meios de transporte e transmissão de informação (como o caminho-de-ferro e o telégrafo), o desfasamento cronológico diminuiu, possibilitando uma maior correspondência temporal entre a publicação e os factos, reforçando o papel de criação de actualidade por parte de *A Revolução de Setembro*.

Numa primeira fase de publicação, o noticiário referente a territórios estrangeiros assentava, na sua totalidade, em traduções de textos publicados na imprensa desses territórios, com identificação da fonte de informação.³⁵ O exclusivo recurso a uma elevada quantidade de fontes impressas para o preenchimento desse espaço aponta para a circulação e leitura de periódicos estrangeiros em Portugal durante o período estudado. A selecção das notícias a publicar estava maioritariamente relacionada com a relevância do seu conteúdo para uma publicação de cariz político, contribuindo, em diversos momentos, para as comparações entre o estrangeiro e Portugal. É possível exemplificar claramente o funcionamento dessa selecção de conteúdos ao longo do ano de 1848 (de enormes convulsões políticas e sociais na Europa) cuja actualidade dos factos era reportada com detalhe nas notícias internacionais e era frequentemente comentada nos artigos de opinião então publicados.

³⁴ Pierre Bourdieu, “L’emprise du journalisme”, *op. cit.*, pg. 83

³⁵ Apesar da intermitência de publicação das referências à fonte a partir de meados da década de 40.

6.1. Referências musicais nas páginas centrais do jornal

A Revolução de Setembro enquadrava-se enquanto diário eminentemente político dotado de um espaço regular direccionado para a crónica social e tratamento de assuntos teatrais (a secção “Folhetim”). A publicação de alguns artigos relacionados com práticas musicais e teatrais no corpo do texto da primeira página era excepcional, ao passo que o tratamento desses assuntos era remetido para a secção “Folhetim” e, em menor frequência, para as páginas centrais do jornal.

A 28 de Fevereiro de 1841, foi publicado um artigo referente à estreia da ópera *L'assedio di Diu*, da autoria de Manuel Inocêncio dos Santos, no Real Teatro de S. Carlos.³⁶ Esse texto, transcrito integralmente de *A sentinella do palco* foi publicado em *A Revolução de Setembro* com o título “O Cerco de Diu”. A inclusão de um artigo característico da crítica operática empreendida pelos agentes responsáveis pelos jornais teatrais da época apresenta-se de forma completamente atípica em *A Revolução de Setembro* e a identificação da fonte do artigo aponta para a existência de um modelo de legitimação inter-pares e de dinâmicas comunicacionais entre publicações de pendor generalista ou especializado no mercado editorial de periódicos em Portugal durante o período estudado. A concentração no panorama teatral lisboeta empreendida pela redacção de *A sentinella do palco* permitiu a sua citação em *A Revolução de Setembro*, visto que se referia a uma área que, até à época, se encontrava excluída dos conteúdos desse jornal. A selecção e publicação do artigo por *A Revolução de Setembro* relaciona-se com a sua temática, ou seja, a apresentação de uma ópera da autoria de um compositor português. A posição de destaque obtida por *L'assedio di Diu* numa publicação cuja redacção adoptava argumentos proteccionistas à produção nacional enquadra-se no seu estatuto enquanto única ópera de autor português estreada no Real Teatro de S. Carlos durante essa temporada teatral. A divulgação de conteúdos referentes à produção operática nacional enquadrava-se na categoria designada de “interesse público” pela redacção de *A Revolução de Setembro*, que recorreu à possibilidade de difusão alargada de conteúdos inerente aos periódicos para a sua publicitação. O artigo publicado comentava uma apresentação da ópera (referindo o seu contexto de produção e enquadramento na carreira do compositor), abordava diversas questões musicais e literárias, relatava a prestação dos cantores ao longo dos vários

³⁶ *A Revolução de Setembro*, nº 108, 21 de Março de 1841, pg. 3

números e principiava da seguinte forma:

Sentimo-nos encher de nobre orgulho, raia-nos n'alma um vislumbre de dulcissima esperança ao vermos bella uma producção nacional, e um engenho, que brilhando se amostra sob o Ceo da nossa pátria. – Bem merece de nós animação e louvor, de nós que somos portuguezes, e interessados na gloria do nosso nome, aquelle que por entre mil difficuldades, que lhe foi mister vencer, nos apresenta alfim o fructo de seus trabalhos e vigalias honrando com seus talenos a terra que o vio nascer.³⁷

Neste excerto mostra-se patente a defesa de uma ópera composta por um português e a exaltação da ideia de pátria e nacionalidade. A referência às “mil difficuldades” estende-se ao processo específico de composição e à dificuldade de apresentação de óperas da autoria de compositores portugueses no Real Teatro de S. Carlos. O artigo prossegue:

O sr. Manoel Inocencio dos Santos, o segundo portuguez que ha composto óperas, acaba de nos apresentar a segunda producção de seu talento - O CERCO DE DIU- o merito que de ha muito o distingue, os conhecimentos que lhe têm granjeado um nome honroso em a sua arte, deverão conservar-nos mudos; impozemo-nos porém a missão de escriptor público, desempenhala-he-mos ainda que nos custe. – Pedindo antes vénia ao eximio musico entraremos, com a maior circunspecção e receio em a analyse da sua opera, repulsando tambem com horror qualquer pensamento de critica, que diminutissima fosse, pois que foi negada aos homens a perfectibilidade.³⁸

O excerto transcrito debruça-se sobre o mercado de compositores portugueses de ópera e a referência a Manuel Inocência dos Santos como o “segundo portuguez que há composto óperas” é um pouco surpreendente. Esta afirmação refere-se, possivelmente, à composição de ópera cujos libretos recorriam a temáticas da História de Portugal, misturando-as com as características do drama romântico.³⁹ Na perspectiva do redactor,

³⁷ *Idem*, *ibidem*

³⁸ *Idem*, *ibidem*

³⁹ Luísa Cymbron, “Entre o modelo italiano e o drama romântico – os compositores portugueses de meados do século XIX e a ópera”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 10 (2000), pp. 117-149

talvez o primeiro português a compor óperas nesses moldes tivesse sido António Luís Miró (com *Atar ossia il Sarraglio d' Ormuz*, por exemplo). O libreto de ambas as óperas remete histórica e geograficamente para o império português, conciliando a utilização de temáticas ditas nacionais com a busca de exotismo nos *topoi* operáticos, um dos múltiplos traços presentes na constituição do movimento romântico. Contudo, o sistema inerente de produção de ambas as óperas diferia na concepção do libreto. Ao passo que as óperas de Manuel Inocêncio dos Santos assentavam em libretos redigidos especificamente para essas produções, *Atar ossia il Sarraglio d' Ormuz* era baseado num libreto italiano importado, prática recorrente na época e reveladora do cosmopolitismo transnacional associado ao mercado de ópera em língua italiana. A afirmação citada ignorava assumidamente os compositores portugueses que trabalharam no Real Teatro de S. Carlos e apresentaram óperas cujos libretos, temáticas e música se inseriam nas convenções características da ópera italiana do final do século XVIII. No excerto apresentado compreendemos igualmente que *L'assedio di Diu* foi a segunda ópera apresentada pelo compositor no Real Teatro de S. Carlos (a primeira foi *Inês de Castro*, estreada em 1839). A constante reverência no tratamento do compositor somente submetido a crítica (“com a maior circunspecção e receio”⁴⁰) devido à “missão de escriptor público” configura-se enquanto um questão transversal no artigo.⁴¹ A última afirmação citada aponta para o papel do escritor que desenvolvia carreira na esfera pública. De acordo com o postulado, este tipo de autor deveria submeter a escrutínio aquilo que lhe era apresentado, de forma a transmitir ao leitor material relevante assente em critérios fundados na objectividade racional e positivista. O artigo prossegue com a referência à estreia e com uma apreciação global da ópera:

Não diremos que a opera do sr. Manoel Innocencio é uma obra prima, uma opera das de primeira ordem; mas que se póde apresentar ao lado de muitos d'esses compositores que a Itália ha produsido, e que se ufana de haverem nascido em seu solo – é incontestável.⁴²

O elogio realizado inicialmente ao compositor é ligeiramente atenuado nesta afirmação, mas o autor do artigo coloca a ópera ao nível de várias óperas italianas pre-

⁴⁰ *A Revolução de Setembro*, nº 108, 21 de Março de 1841, pg. 3

⁴¹ *Idem*, *ibidem*

⁴² *Idem*, *ibidem*

viamente apresentadas no teatro. Neste texto, a questão central é o esforço de um compositor português na apresentação de espectáculos operáticos no Real Teatro de S. Carlos, secundarizando assim a música à proveniência geográfica do compositor. A comparação com o paradigma operático italiano implica a inserção da ópera de Manuel Inocêncio dos Santos nesse conjunto de convenções dramático-musicais:

Concluiremos aqui rogando ao sr. Manoel Innocencio prosiga na carreira que encetou em que tem ostentado tão grande talento, e temos toda a certeza que em pouco tempo as suas composições em nada hão-de ceder ás dos mais célebres compozitores de Italia.⁴³

No artigo consta uma breve referência ao libreto da ópera:

É obra do sr. *Perfumo* o libretto, e parece-nos tão alheio á historia, tão falto de ligação, nexo, e poesia, que julgamos acertado delle não curar-mos.⁴⁴

Neste caso, de acordo com a perspectiva do redactor, uma ópera de temática nacional composta por um português ter-se-ia que inspirar num texto português e não na criação de um italiano (apesar da sua execução nesse idioma).⁴⁵ O libreto teria, possivelmente, uma crítica diferente se tivesse sido inspirado num texto de um escritor romântico português (como Alexandre Herculano ou Almeida Garrett). Tal como no caso do compositor, a origem geográfica de Antonio Profumo sobrepôs-se à avaliação do trabalho realizado. O domínio das convenções libretísticas de modelo italiano por parte de Profumo era um caso praticamente isolado em Portugal (que, juntamente com Cesare Perini – autor associado a António Feliciano de Castilho, que desenvolveu actividade principalmente no Teatro do Salitre –, dominava a produção de textos teatrais inseridos em convenções dramáticas de matriz italiana), tendo a colaboração regular entre este e Manuel Inocêncio Liberato dos Santos contribuído para a composição

⁴³ *Idem*, *ibidem*

⁴⁴ *Idem*, *ibidem*

⁴⁵ Para aprofundar essa temática, embora num contexto cronológico diverso, ver Teresa **Cascudo**, “A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 10 (2000), pp.181-226

operática em Portugal de uma forma singular nesse período.⁴⁶ Por outro lado, a utilização de temáticas incentivadas pelo poder liberal por parte de um compositor com simpatias absolutistas possibilitaria uma forma de integração profissional a Manuel Inocêncio no meio musical português, com enfoque no Real Teatro de S. Carlos, teatro hierarquicamente cimeiro no panorama nacional.⁴⁷ Paralelamente, o compositor chegou a desempenhar a função de professor de música dos filhos de D. Maria II,⁴⁸ o que podia ter contribuído e facilitado a sua incorporação no sistema produtivo da época. A selecção de *L'assedio di Diu* para o espectáculo de aniversário da rainha (realizado no S. Carlos a 12 de Abril de 1842⁴⁹) pode apontar para a ritualização do teatro de S. Carlos enquanto espaço público de representação do poder régio e para uma suposta promoção de valores nacionais por parte da Coroa.

Neste exemplo é possível constatar a relevância da figura do criador e das suas conotações simbólicas para o panorama musical português, bem como a sua importância na recepção de uma obra pela crítica e no consequente condicionamento do público a partir da leitura da imprensa periódica. A posição da redacção na escolha do artigo baseia-se em conceitos ideológicos proteccionistas, reforçando o postulado da imprensa não apenas como um mediador neutro, mas como seleccionador activo de conteúdos a publicitar, como por exemplo, a produção operática nacional.

Aquando do estabelecimento da secção “Folhetim” e, particularmente, a partir da colaboração de Lopes de Mendonça em *A Revolução de Setembro*, o discurso sobre assuntos teatrais e musicais foi transferido para esse espaço, reduzindo as dimensões dos textos referentes a essas temáticas nas páginas centrais da publicação. Contudo, manteve-se a edição nas páginas centrais de alguns artigos (na sua maioria, formalmente próximos de anúncios e publicados sem assinatura). Nestes casos, o artigo confinava-se a um pequeno espaço e mencionava exclusivamente a data e o programa a apresentar. Em situações menos frequentes, eram realizados alguns comentários acerca de uma determinada representação (com particular incidência para o teatro declamado)⁵⁰ ou da

⁴⁶ Para uma contextualização das actividades de António Luís Miró e Manuel Inocêncio Liberato dos Santos, bem como do percurso de Cesare Perini ver Luísa Cymbron, *op. cit.*, pp. 117-149

⁴⁷ Luísa Cymbron, *op. cit.*, pp. 112, 124-127

⁴⁸ Maria de Fátima Bonifácio, *D. Maria II*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2005, pg. 131

⁴⁹ Mário Moreau, *O teatro de S. Carlos: dois séculos de História*, 2 vols., Lisboa: Mário Moreau e Hugin Editores Lda., 1999, pg. 794

⁵⁰ *A Revolução de Setembro*, n.º 1369, 24 de Outubro de 1845, pg. 3

importância de apoio à produção teatral nacional (“finalmente, o Sr. Lisboa é português, e é quanto basta para dever ser protegido pelos seus compatriotas”⁵¹). A publicitação de benefícios paralela à secção “Espectáculos” foi realizada nas páginas centrais do jornal. Nos moldes proteccionistas da ocorrência previamente referida em relação ao benefício a Francisco Lisboa,⁵² foi publicitado um benefício, realizado no Real Teatro de S. Carlos, à bailarina Maria Emília Moreno.⁵³ Nesse artigo era apontada a origem geográfica local da protagonista e o seu percurso de sucesso em Portugal, apontando-a como um exemplo da produção artística nacional merecedora de apoio por parte do público (os lucros dos espectáculos de benefício dependiam exclusivamente da quantidade de ingressos vendidos).

Neste espaço, o teatro de ópera mantinha os modelos de publicitação dos restantes teatros, com referências ocasionais mais extensas a apresentações específicas. A maioria dos autores dos textos não era identificada, apesar de, numa determinada ocorrência, ter sido excepcionalmente publicada a proveniência da notícia relacionada com o Real Teatro de S. Carlos (“Communicado por alguns amadores”⁵⁴). Mais que um dado importante relativo aos conteúdos, creio ser um bom exemplo das dinâmicas de criação, circulação e publicação de informação na imprensa periódica portuguesa durante o período estudado. A constante interacção produtor/receptor e o estabelecimento de uma via de comunicação de dois sentidos eram centrais na imprensa periódica portuguesa da época.

Nas páginas centrais era raramente publicada crítica de maior extensão aos espectáculos apresentados no Real Teatro de São Carlos. Como excepção, é possível apontar uma apresentação de *Don Pasquale*,⁵⁵ sobre a qual foi publicado um pequeno texto da autoria de C. P., elogiando a prestação dos cantores. Noutra circunstância, foi editado um artigo sobre a estreia de *I Masnadieri* em S. Carlos.⁵⁶ O autor “(* *)” iniciou o artigo mencionando o renome obtido por Verdi e a prestação dos cantores “artistas

⁵¹ *Idem*, n.º 689, 17 de Março de 1843, pg. 3

⁵² *Idem*, *ibidem*

⁵³ *Idem*, n.º 1429, 9 de Janeiro de 1846, pg. 3. Sobre Maria Emília Moreno ver Maria Helena de Abreu Coelho, *A dança teatral no primeiro período romântico português de 1834 a 1856*, Dissertação de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa, 1998, pp. 266-274

⁵⁴ *A Revolução de Setembro*, n.º 618, 21 de Dezembro de 1842, pg. 3

⁵⁵ *Idem*, n.º 1403, 4 de Dezembro de 1845, pg. 3

⁵⁶ *Idem*, n.º 2094, 8 de Março de 1849, pp. 3-4

que com o maior empenho executam o nunca assás louvado Macbeth”.⁵⁷ O artigo foi publicado no dia da estreia, ou seja, realizando uma apreciação da ópera antes da sua estreia oficial, apontando para o acesso da assistência aos ensaios realizados no Real Teatro de S. Carlos:

Temos tido a satisfação de assistir a alguns dos ensaios de *Masnadieri*, e por isso seja-nos permitido antecipar a nossa humilde opinião, dizendo que, se neste novo *spartito* não encontramos aquella grandesa de *stylo*, aquella elevação de ideias, ou a profundidade de combinações harmonicas, temos em compensação deliciosos [texto ilegível] simples e agradaveis, e instrumentação brilhante.⁵⁸

O texto prossegue elogiando alguns dos números da ópera e termina com informações relativas à programação da empresa do teatro e com as dificuldades de produção de dança nesse local. A componente coreográfica do Real Teatro de São Carlos foi igualmente alvo de apreciação nos poucos textos críticos publicados nas páginas centrais do jornal. Um exemplo disso foi um “*diverstissement* em dous quadros intitulado – *As Ilusões de um Pintor*”, da autoria do coreógrafo Theodoro Martin.⁵⁹ Sendo um artigo descritivo e relativamente longo, o redactor deste (apesar de não identificado) auto-enquadrou-se numa perspectiva jornalística característica do diletante no que toca às actividades do mercado cultural, tal como grande parte da imprensa no período estudado, tendo afirmado:

Se pertendessemos entrar em uma analyse circunstanciada do merito destes artistas apenas guiados pela primeira representação, forçosamente teriamos de reformar o nosso juizo, porque sendo a dança uma arte desprovida de uma verdadeira expressão fixa, e positiva, não podemos como na pintura notar logo, á primeira vista, todas as bellezas, e defeitos do quadro.⁶⁰

De forma também inusual, foram publicados nesta secção diversos comunicados

⁵⁷ *Idem*, *ibidem*, pg. 3

⁵⁸ *Idem*, *ibidem*, pp. 3-4

⁵⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 1369, 24 de Outubro de 1845, pg. 3 (sobre o coreógrafo ver Maria Helena de Abreu Coelho, *op. cit.*, pp. 380-382)

⁶⁰ *Idem*, *ibidem*

da empresa do Real Teatro de S. Carlos, explicando e justificando alterações ao programa estipulado. Essas alterações eram justificadas com más condições de saúde por parte das cantoras (como no caso de Caterina Persolli)⁶¹ ou com diversos constrangimentos empresariais na montagem de espetáculos.⁶² Neste último caso (artigo assinado por M. N.) é publicitado um *divertissement* “oferecido por um cavalheiro mui distinto na nossa literatura moderna”, tendo em conta “as dificuldades com que [a empresa] luta para cumprir todas as suas obrigações”.⁶³

Paralelamente a publicações associadas aos teatros lisboetas, as páginas centrais de *A Revolução de Setembro* abordaram pontualmente outras questões relacionadas com a prática musical. Num artigo acerca dos bailes de máscaras realizados durante o período do Carnaval assinado por “(* *)”, o autor aponta para a sua centralidade na socialização de determinados grupos sociais lisboetas:⁶⁴

Os grandes acontecimentos políticos, cuja noticia nos chegou ultimamente, não interrompeu as costumadas festas do Carnaval, nem abrandaram o furor dançante, que tão vivamente se desenvolveu neste inverno.⁶⁵

A promoção do segmento desses eventos relatado na imprensa periódica centrava-se essencialmente em dois pólos: a residência aristocrática particular e a agremiação ou associação voluntária (que podiam incluir os aristocratas organizadores de bailes). Essa dicotomia apresenta-se bem patente na enumeração que o autor realiza dos diversos bailes: dos Marqueses de Viana, da Sociedade Thalia (com a apresentação de uma “peça franceza” e uma “peça portugueza” interpretadas por indivíduos como a Viscondessa de Asseca, Emília Krus, a Condessa da Lapa e o Conde de Farrobo, entre outros), do Hotel da Península”, Assembleia Filarmónica e da Assembleia da Horta Seca. Concluindo o artigo, o autor afirma:

O Carnaval terminou pelo baile de mascaras de S. Carlos, que é a cousa mais insipida e sensaborona, que temos visto neste mundo.⁶⁶

⁶¹ *Idem*, n.º 1438, 20 de Janeiro de 1846, pg. 2

⁶² *Idem*, n.º 1774, 5 de Fevereiro de 1848, pp. 3-4

⁶³ *Idem*, *ibidem*

⁶⁴ *Idem*, n.º 1802, 10 de Março de 1848, pg. 2

⁶⁵ *Idem*, *ibidem*

⁶⁶ *Idem*, *ibidem*

Prosseguindo com a abordagem de assuntos musicais nas páginas centrais do jornal, foi publicado um artigo extenso em *A Revolução de Setembro*⁶⁷ intitulado “Uma cantora portuguesa em França”. Esse texto apresenta uma cantora portuguesa (Maria Nilo⁶⁸), actuante no teatro de La Rochelle, com excertos de críticas à sua prestação em *Lucia de Lammermoor* publicadas em três periódicos locais: *La Charente Inférieure*, *Le Phare* e *L'Echo Rochellais*. As críticas publicadas são unanimemente elogiosas e o redactor do texto partilha da orientação proteccionista aos artistas portugueses promovida pela redacção de *A Revolução de Setembro*:

Hoje, que ella acaba de alcançar novo triunfo, seja também permitido annunciá-lo. É uma boa nova para portuguezes que se presam desse nome, a elles pois me dirijo.⁶⁹

Além de um texto laudatório e extenso sobre o sucesso de um cantor português no estrangeiro (apesar da sua actuação num teatro periférico), o artigo menciona a constituição do repertório da intérprete (*Les Huguenots*, *La Juive*, *Guilherme Tell*, *La Muette de Portici*, *Le Domino Noir*, *Norma*, *Robert le Diable* e *O Barbeiro de Sevilha*, entre outras), relacionado neste artigo com a sua formação e exposto da seguinte forma:

A sr.^a Nilo, depois de ter estudado a opera italiana, á qual se dedicou com especialidade, e fallando perfeitamente francez, estudou tambem a opera franceza, a fim de se habilitar nos dous generos de opera mais geralmente conhecidos. Fizeram as circumstancias que ella debutasse em um theatro francez, d'onde pode passar a um italiano, visto achar-se habilitada para isso.⁷⁰

O associativismo relacionado com a prática musical era igualmente representado neste espaço jornalístico, nomeadamente com o previamente referenciado baile de Carnaval na Assembleia Filarmónica⁷¹ e com uma crítica a uma *soirée* musical na

⁶⁷ *Idem*, n.º 1795, 1 de Março de 1848, pg. 2

⁶⁸ Mário Moreau, *Cantores de ópera portugueses*, vol. I, Lisboa: Livraria Bertrand, 1981, pp. 354-361

⁶⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 1795, 1 de Março de 1848, pg. 2

⁷⁰ *Idem*, *ibidem*

⁷¹ *Idem*, n.º 1802, 10 de Março de 1848, pg. 2.

Academia Filarmónica de Lisboa decorrida a 7 de Dezembro de 1849.⁷² O programa era constituído por um *Rondó* executado por Oscar Pfeiffer ao piano com acompanhamento da orquestra da Academia e por variações para violino executadas por Saint-Martin com acompanhamento de piano.⁷³ À apresentação musical seguiu-se um chá e um baile. A importância do baile é reflectida no seguinte excerto:

A concorrência foi grande e brilhante: e posto que a expectativa das polkas e contradanças fizesse, talvez, palpitar d'impaciência bastantes corações, o concerto foi ouvido com a maior atenção e interesse.⁷⁴

Neste artigo é enaltecida a prática musical amadorística (os intérpretes são por vezes referenciados por “curiosos”), com particular incidência para a orquestra:

Antes de passarmos adiante, não podemos deixar de memorar a precisão e firmeza com que a orchestra acompanhou o concerto de piano; e se os curiosos, que a compoem, carecessem de mais provas, do que aquellas que teem dado, para mostrar a sua pericia, bastaria sómente o excellentes desempenho de tão difficil acompanhamento, pela grande combinação com que está escripto, para lhes fazer honra.⁷⁵

Enquadrando a importância dada pela redacção de *A Revolução de Setembro* ao associativismo nas suas diversas vertentes, como forma de socialização voluntária, o artigo termina da seguinte forma:

Concluiremos pois fazendo votos pelo incremento e duração d'uma sociedade tambem constituida, e tão digna dos maiores encomios”⁷⁶

⁷² *Idem*, n.º 2322, 12 de Dezembro de 1849, pg. 2

⁷³ Carlos Victor de Saint-Martin, um importante violinista amador de meados do século XIX (possivelmente familiar de diversos bailarinos integrantes da companhia do Real Teatro de S. Carlos), “1º violino chefe de todas as orquestras de amadores do meado do século XIX”. Ver Ernesto Vieira, *Diccionario biographico de muzicos portuguezes: História e bibliografia da música em Portugal*, vol.2, Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, pg. 269

⁷⁴ *A Revolução de Setembro*, n.º 2322, 12 de Dezembro de 1849, pg. 2

⁷⁵ *Idem*, *ibidem*

⁷⁶ *Idem*, *ibidem*

O incentivo à prática musical amadorística em Portugal, associando-a ao cosmopolitismo civilizador é recorrente no discurso de *A Revolução de Setembro*, órgão que defendia o associativismo e, por isso, abordava as prestações dos “curiosos” com os mesmos meios que empregava na crítica a profissionais, não referindo critérios de distinção (apesar da presença clara de mecanismos de descriminação positiva nas críticas empreendidas sobre prestações de músicos amadores).

O ponto central na contextualização das referências a eventos musicais deste espaço na forma do jornal é a sua relação com as restantes secções do mesmo, em particular as secções “Espectáculos” e “Folhetim”. Apresentando quer anúncios a representações (maioritariamente de benefício) ou justificações por parte da empresa encarregue da exploração do Real Teatro de S. Carlos, o conteúdo desta secção (quando esta secção versa assuntos musicais) é análogo ao da secção “Espectáculos”. Publicando textos com alguma crítica (a ópera, dança ou a *soirées* de amadores) ou de crónica social relacionada com música (como é o caso do artigo sobre Maria Nilo), o conteúdo é análogo ao da secção “Folhetim”. Exceptuando o artigo sobre *O Cerco de Diu* (publicado anteriormente à existência da secção “Folhetim” e retirado de outro periódico), configura-se uma clara sobreposição entre várias secções formais da publicação periódica. Isso pode ser explicado pelas frequentes alterações formais ocorridas nos primeiros anos de *A Revolução de Setembro*, aquando do estabelecimento do seu formato. A dependência dos textos incluídos na secção “Espectáculos” em relação aos anunciantes (à sua perspectiva acerca da publicitação e divulgação e ao orçamento disponível para esse fim) e a produção dos artigos da secção “Folhetim” pelos folhetinistas regulares do jornal, os conteúdos das páginas centrais não dependiam desse tipo de constrangimentos (daí um texto com as características de um anúncio publicado nas páginas centrais e assinado por “alguns amadores”⁷⁷). As páginas intermédias do jornal estariam sob a inteira responsabilidade da redacção do jornal (assumpção reforçada pelo facto da maioria desses textos ser publicada sem identificação de autoria), cabendo a esta a selecção dos conteúdos a editar. A elevada publicitação de benefícios desse espaço funcionaria enquanto reforço da publicitação previamente realizada e alertaria para a necessidade de frequência desses espectáculos como forma de apoio à comunidade artística fixada em Lisboa por parte dos consumidores desse tipo de entretenimento.

⁷⁷ *Idem*, n.º 618, 21 de Dezembro de 1842, pg. 3

6.2. A secção “Anúncios”

Logo após a sua fundação, foi possibilitada a inclusão gratuita de anúncios em *A Revolução de Setembro*. Estes eram publicados na última página e, numa primeira fase, seleccionados pela redacção de acordo com os termos explicitados na secção “Expediente”:

Publicão-se todos os escriptos de interesse público, *gratuitamente*. Também são gratuitos os annuncios literários. Aceitão-se todas as notícias e communicações sobre objectos públicos. Affiança-se o mais inviolável segredo a respeito das cousas, de que possa resultar compromettimento, ou damno; e sobre elles a redacção articulará como for conveniente ao bem público, e sob responsabilidade do seu Editor. Toda a publicação, será revista, e sujeita á censura da Redacção, visto ter de publicar-se sob a sua responsabilidade.⁷⁸

Neste excerto apresenta-se patente a clara preocupação iluminista de disponibilizar gratuitamente informação de “interesse público”, apesar de sujeita a censura por parte da redacção – visto que a responsabilidade legal e jurídica pelos conteúdos publicados recaía sobre o editor. A insistência no termo “público” revela o interesse pela formação de uma opinião pública por parte da redacção do jornal. Como resultado da comunicação publicada na secção “Expediente” (espaço útil na criação de uma relação de aparente proximidade redacção/mercado), iniciou-se a publicação de anúncios a partir de Julho de 1840.⁷⁹ Os textos inicialmente editados centravam-se na divulgação de publicações literárias, sendo o primeiro referente a uma obra da autoria de José Liberato Freire de Carvalho (antigo redactor de orientação liberal da *Gazeta de Lisboa*, da qual foi afastado durante o período miguelista e exilado em Londres, tendo então dirigido *O Investigador portuguez em Inglaterra*) intitulada *Ensaio político sobre as causas que prepararam a usurpação do Infante D. Miguel no anno de 1828, e com ella a queda da Carta Constitucional do anno de 1826*. O título do livro é suficiente na apresentação da orientação política do seu autor e de uma redacção que o seleccionou para publicitação. Aprofundando o nível de leitura, esta escolha aponta para a existência de um mecanismo de reconhecimento inter-pares no campo jornalístico da época como fonte da sua

⁷⁸ *A Revolução de Setembro*, nº 3, 1 de Julho de 1840, pg. 4

⁷⁹ *Idem*, nº 16, 16 de Julho de 1840, pg. 4

validação e de promoção dos seus agentes.⁸⁰ Reforçando essa perspectiva, numa época de aglomeração ainda indiferenciada nos espaços publicitários, foi editado um anúncio a um periódico oposicionista então estabelecido em Coimbra (*Opposição Nacional*) cujas assinaturas de Lisboa eram recebidas nos escritórios da própria *Revolução de Setembro*.⁸¹ Essa promoção enquadra-se claramente num contexto de oposição multi-situado ao chamado cabralismo e num modelo de legitimação inter-pares dos diversos agentes que constituem o campo jornalístico.

Em 1841, foram fixados os preços a cobrar por grande parte da publicidade efectuada em *A Revolução de Setembro*, o que indica a ponderação das receitas provenientes dos anunciantes na rentabilização do jornal. De forma a corroborar esta afirmação, deve ser referida a manutenção da secção “Anúncios” aquando da supressão de diversas secções do jornal enquanto este era, por constrangimentos previamente referidos, publicado em apenas duas páginas,⁸² o que revela a sua crescente importância para o orçamento do jornal. De uma fracção de uma coluna no início do período estudado, a secção “Anúncios” estendeu-se progressivamente, ocupando praticamente uma página no final de 1857 (por vezes eram publicados alguns anúncios na terceira página). Em 1841, foi mantida a gratuidade na divulgação de assuntos de “interesse público” e a fixou-se uma tarifa de 20 réis a linha para anúncios de “interesse particular”. O emolumento manteve-se ao longo de todo o período estudado, apesar do abandono da especificação do interesse público ou privado da publicidade no intervalo cronológico que se estende de finais de 1841 a meados de 1849. Consequentemente ao progressivo aumento do número de anunciantes e do espaço a eles atribuído, segmentou-se tematicamente a secção “Anúncios”, o que acentuou a gradual separação entre anúncios pagos e informações de interesse público. Como forma de atrair a atenção do leitor para o elemento publicitado, as gravuras publicadas no jornal eram incluídas exclusivamente na secção “Anúncios”.

Durante uma primeira fase de publicação, não se afirmou o direccionamento dos anúncios editados, que podiam divulgar objectos consideravelmente distintos na mesma secção (característico num periódico que, no início, não dependia de receitas provenientes da publicidade para a sua viabilidade financeira). Nessa altura, eram misturados

⁸⁰ Pierre Bourdieu, “L’emprise du journalisme”, *op. cit.*, pp. 83-84

⁸¹ *A Revolução de Setembro*, n.º 1020, 26 de Agosto de 1844, pg. 4

⁸² Entre os números 992, de 22 de Julho de 1844 e 1037, de 14 de Setembro do mesmo anos, inclusive. Ver secção “*A Revolução de Setembro de 1840 a 1857*”.

anúncios de decisões judiciais e de formação de associações com anúncios de venda de presuntos, por exemplo. Posteriormente, a secção genérica de anúncios foi segmentada em diversas subsecções e os seus conteúdos foram separados tematicamente. As primeiras divisões relevantes referem-se à publicação de estatutos de associações então recém-formadas (sendo o desenvolvimento do associativismo voluntário – a progressiva formação de grupos autónomos dentro da chamada sociedade civil e fora da esfera estatal – uma questão essencial para um órgão de inspiração liberal destinado à divulgação do que considera ser de interesse público) e de notícias judiciais. Em meados da década de 40 autonomizou-se a publicitação de bens transaccionados no mercado literário na secção “Publicações literárias”, revelando a importância atribuída ao consumo de para determinados grupos sociais portugueses.

No espaço indiferenciado atribuído aos anúncios pagos, era publicitada a mais variada gama de mercadorias e serviços: leilões de imóveis e de mobiliário, eventos sociais, instituições educativas, métodos de ensino, produtos de limpeza, produtos de beleza, produtos farmacêuticos, dentistas, cirurgões, cabeleireiros, livreiros, padeiros, costureiros, oferta e procura de emprego, entre outros. No campo musical, destacam-se os anúncios a edições de música impressa, publicações periódicas e instrumentos. A secção “Anúncios” reflecte claramente a influência da cultura francesa da época em alguns grupos sociais de Lisboa (pelo menos tendo em conta o universo de leitores da publicação ao qual os anúncios são dirigidos), pois diversas individualidades e produtos se apresentam como franceses ou utilizados em França, de forma a aproveitar para a sua promoção essa aura de actualidade e cosmopolitismo atribuído a França e, particularmente, a Paris.

Os anúncios ao associativismo formal lisboeta permitem constatar o aumento de agremiações, e, no campo musical, de colectividades ligadas à promoção de eventos relacionados com a prática musical (essencialmente vocacionadas para a organização de bailes e *soirées*, apresentando excertos de óperas ou óperas completas, bem como obras instrumentais).⁸³ A publicitação dos diversos eventos promovidos pelas diversas academias musicais (Assembleia Filarmónica, Academia Filarmónica, Academia Melpomenense, Academia Filarmónica Lusitana, Academia Apolínea Lisbonense, entre outras)

⁸³ Sobre o associativismo relacionado com práticas musicais lisboetas em meados do século XIX ver Francesco Esposito, “O sucesso de Verdi na música pianística – as edições musicais lisboetas do século XIX”, *Verdi em Portugal* [catálogo da exposição], Lisboa: Biblioteca Nacional-Teatro Nacional de S. Carlos, 2001, pp. 41-58

contribui para a constatação de um fenómeno de criação de uma prática associativa relacionada ao fenómeno musical na sociedade lisboeta articulado com os processos de constituição de repertório na época. A frequência de publicação de anúncios a actividades empreendidas por essas associações aponta para a sua relevância nos percursos de socialização de um grupo com hábitos de leitura e com necessidade de informação pública na produção/recepção de eventos musicais na época. Esse colectivo dependia do fácil acesso dos seus agentes ao espaço público criado pela imprensa periódica para a divulgação das suas actividades. Como exemplo dessa publicitação é possível apresentar a publicação de um anúncio a uma apresentação de *Les Martyrs* de Donizetti pela Assembleia Filarmónica em *A Revolução de Setembro*.⁸⁴ Reforçando as asserções prévias sobre o associativismo, na secção “Anúncios” de uma única edição de *A Revolução de Setembro*⁸⁵ foram feitos publicar anúncios a cinco dessas agremiações: Assembleia Filarmónica (confirmando a data de uma *soirée*), Sociedade Recreação Filarmónica (anunciando uma reunião de aniversário da sociedade), Academia Filarmónica Lusitana (alterando a data de uma reunião) e duas instituições com a mesma designação: Academia Filarmónica (esclarecendo os programas e datas de apresentação de uma e de outra, de forma a clarificar anúncios previamente publicados). Nessa altura, o repertório executado nas diversas actividades dessas agremiações contribuía para a publicitação prévia de obras que seriam apresentadas na íntegra pela companhia do Real Teatro de S. Carlos nessa temporada lírica.⁸⁶ Um eixo central na publicitação das temporadas do Real Teatro de S. Carlos e igualmente relacionado com a prática musical amadora é a edição de música impressa baseada em temas operáticos, contribuindo para o estabelecimento de um mercado para esse produto em Lisboa a partir de finais da década de quarenta do século XIX.⁸⁷

Paralelamente às agremiações formais e institucionalizadas publicitadas com regularidade, subsistia uma prática musical incluída em contextos informais de socialização e que não era alvo de publicitação. A abordagem da questão de formalidade ou informalidade nos contextos de performance musical conduz ao fracasso da tentativa de criação de uma relação de homologia entre a publicitação de práticas musicais pela imprensa periódica e a totalidade da vida musical da época. A publicitação paga reali-

⁸⁴ *A Revolução de Setembro*, n.º 1767, 27 de Janeiro de 1848, pg. 4

⁸⁵ *Idem*, n.º 2325, 15 de Dezembro de 1849, pg. 4

⁸⁶ Francesco Esposito, *op. cit.*, pg. 43

⁸⁷ Francesco Esposito, *op. cit.*, pp. 43-44

zada a eventos musicais por *A Revolução de Setembro* centrava-se em moldes de apresentação relativamente formais, visto o anúncio público editado sobre eventos particulares e informais não se relacionar com uma lógica linear de mercado, apontando para outros mecanismos de funcionamento. Nesta ocorrência configura-se uma ambiguidade na abordagem dos conceitos de espaço público e privado por parte do Conde de Farrobo, possivelmente cultivada por este enquanto elemento de sinalização da sua actividade privada no espaço público, informando o público mais lato da existência de circuitos fechados de socialização.⁸⁸ Tendo em conta a função do anúncio no mercado e espaço público, bem como o seu custo de publicação, as manifestações musicais mais particulares não faziam parte do seu espectro comercial. Contudo, o preenchimento dos espaços publicitários dependia exclusivamente dos anunciantes e foram ocasionalmente publicitados alguns contextos informais de reunião. Por exemplo, as *soirées* particulares realizadas pelo conde de Farrobo no palácio das Laranjeiras eram anunciadas em *A Revolução de Setembro* em tipo destacado.⁸⁹ Aplicando a reuniões privadas com entradas mediante convite, o recurso à tipologia de anúncio das actividades das diversas agremiações promotoras de eventos musicais por parte do Conde de Farrobo pode ser entendido como um lembrete aos convidados (tendo em conta a amplitude do universo de frequentadores do palácio deste) ou como uma forma de publicitação de um evento privado de forma a informar sectores mais alargados da população das actividades do seu anfitrião, contribuindo para reforçar publicamente o seu estatuto enquanto mecenas e integrá-lo num circuito exclusivista de socialização lisboeta.

Relacionando os diversos contextos de socialização de determinados segmentos do tecido social, é possível afirmar que o estabelecimento e a expansão de um mercado editorial de música impressa em Portugal encontravam-se essencialmente dependentes de dois fornecedores de conteúdos: o baile e o teatro de ópera. Diversos anúncios publicados no jornal a edições de música impressa baseadas em produções então recentemente apresentada nos teatros da capital ou nos bailes das agremiações corroboram essa suposição. A actualidade do repertório publicado era essencial para a sua viabilidade comercial, sendo grande parte da edição musical da época efémera e contingente. Por exemplo, um romance⁹⁰ pertencente à música composta por Santos Pinto para um drama

⁸⁸ Sobre a teoria da sinalização ver Rebecca Bliege **Bird**; Eric Alden **Smith**, “Signaling Theory, Strategic Interaction, and Symbolic Capital”, *Current Anthropology*, vol. 46, n.º 2 (April 2005), pp. 221-248

⁸⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 1860, 22 de Maio de 1849, pg. 4

⁹⁰ Possivelmente uma *romanza*

apresentado no Teatro Nacional D. Maria II (*A Profecia ou a Queda de Jerusalém*) foi editado na forma de canto e piano e, de acordo com o anunciado, estava prevista a edição de outras secções dessa obra na forma de diversos “*Potpourris*, para piano só, (em stylo facil) dos motivos mais salientes do drama – A Prophecia, arrançados pelo mestre sr. Vicente Schira”.⁹¹ Um exemplo da relevância do contexto de baile para a edição musical da época é o anúncio a uma publicação periódica mensal intitulada *Album musical*, que, num dos seus números, incluía “uma quadrilha de contradanças (executada no baile da Assembléa Philharmonica) extrahida da opera – *Macbeth*”.⁹² Neste caso, sobrepõem-se os géneros operático e coreográfico, frequente no mercado editorial português da época, no qual as edições baseadas em temas operáticos se afastavam do modelo de variações virtuosísticas sobre estes (características do repertório dos instrumentistas virtuosos) e assentavam na execução das melodias sobre tipologias de dança (tecnicamente acessíveis ao executante doméstico e que se afirmaram enquanto divulgadoras e fixadoras de melodias para determinados segmentos da população).⁹³ Apresentando o baile enquanto evento privilegiado de socialização para determinados segmentos populacionais, foram publicados anúncios a academias ou a professores individuais de dança, exclusivamente centrados no ensino de géneros coreográficos associados a esses eventos (contradanças, *polka* e *mazurka*).⁹⁴

A instituição de diversas publicações periódicas contendo música impressa e a sua respectiva publicitação são traços marcantes no período estudado. Essas publicações podiam ser adquiridas nos então recém-instalados espaços comerciais destinados a transacções de bens do mercado musical (instrumentos, música impressa, métodos de ensino) existentes em Lisboa (alguns destes mantinham oficinas próprias de impressão e produziam conteúdos para edição e comercialização). Um exemplo de uma publicação periódica de música impressa é o álbum *Os Doze mezes do ano*, “publicação mensal para canto, com poesia em portuguez, contendo: Romances, Balladas, Canções, Cançonetas, Arietas e Modinhas”, comercializado no “armasem de musica, piannos, instrumentos e lythographia de J. I. Canongia e C.^{aa}” a preços diferenciados pela inclusão ou não de estampilhas.⁹⁵ A publicidade realizada pelos diversos armazéns à música

⁹¹ *A Revolução de Setembro*, n.º 3098, 29 de Julho de 1852, pg. 4

⁹² *Idem*, n.º 2084, 24 de Fevereiro de 1849, pg. 4

⁹³ Francesco Esposito, *op. cit.*, pg. 51

⁹⁴ *A Revolução de Setembro*, n.º 1482, 18 de Março de 1846, pg. 4

⁹⁵ *Idem*, n.º 4422, 13 de Janeiro de 1857, pg. 4

impressa baseava-se na ideia de novidade, apresentando a recepção da mercadoria a transaccionar como recente. A actualidade da programação teatral lisboeta era central para o estabelecimento desse conceito, com particular destaque para a estreia de óperas apresentadas no Real Teatro de S. Carlos.⁹⁶ Dessa forma, os armazéns aumentavam o espectro dos seus negócios a partir da criação de uma necessidade de actualização do repertório por parte do público-alvo (o que permitia comercializar diferentes formatos de objectos semelhantes entre si). Essa política de constante oferta de novidade contribuiu para a promoção da essência efémera do repertório editado (anunciado, em alguns casos, como “muzica moderna”⁹⁷). Por outro lado, um segmento relevante de circulação de repertório realizava-se a partir da cópia manuscrita. Apesar do estabelecimento de diversas instituições que comercializavam música impressa (importada ou produzida em Portugal), é muito frequente encontrar cópias manuscritas do repertório previamente referido em diversos espólios.⁹⁸ Tendo em conta a morosidade e custo do processo de impressão (realizado integralmente por litografia) e a existência de uma quantidade relativamente expressiva de músicos que se dedicavam à actividade de copista, este último processo configura-se essencial para as dinâmicas de circulação e adaptação do repertório destinado à execução doméstica. Encontra-se igualmente patente a existência de um universo heterogéneo relacionado com a actividade de cópia musical, presente na multiplicidade de critérios empregues nesse processo. Desde a aproximação à edição impressa à reprodução mais elementar e reduzida das obras, os métodos utilizados apontam para uma amálgama de métodos empregues pelos diversos agentes envolvidos no processo de cópia musical manuscrita. Os critérios empregues nessa actividade apresentam-se condicionados pela sua finalidade, visto que uma cópia destinada à comercialização e elaborada por um músico exigiria, em princípio, uma abordagem distinta de uma cópia executada para a utilização privada por um músico amador (quer esta se destine à execução pelo próprio copista ou por terceiros).

Os conteúdos editados como música impressa na época assentavam maioritaria-

⁹⁶ Francesco Esposito, *op. cit.*, pg. 46

⁹⁷ *A Revolução de Setembro*, n.º 2245, 11 de Setembro de 1849, pg. 4

⁹⁸ Como os espólios do Conde de Farrobo, do Conde Redondo ou de Ernesto Vieira. Este último, apesar de não ter sido constituído durante o período estudado, é um importante fundo compilado com finalidades musicográficas, que inclui diversos manuscritos musicais contendo obras de compositores activos nos meados do século XIX, permitindo avaliar a relevância da cópia manuscrita na circulação e fixação de repertório nessa época.

mente em: árias, duetos, cavatinas e óperas completas em versões para canto e piano (com particular destaque para os modelos italianos, apontando para a importância do Real Teatro de São Carlos na constituição de um repertório de execução doméstica).

No campo da música instrumental, é notória a centralidade do piano nas edições musicais, consistindo o repertório em: variações, fantasias, *polkas*, valsas, *mazurkas*, escocesas e contradanças, baseadas em temas operáticos, teatrais ou originais, maioritariamente de produção italiana. O papel desse instrumento na vida social e musical lisboeta é reforçado pela publicação de anúncios a leilões de espólios publicados em *A Revolução de Setembro*. Esses textos permitem o enquadramento do mobiliário utilizado na época e a inferência dos espaços físicos e social nos quais circulavam alguns sectores da sociedade. A partir desses dados é possível contextualizar a prática musical informal e doméstica desses mesmos segmentos populacionais, visto que, a relação de bens a leiloar incluía, frequentemente, um ou mais pianos (maioritariamente ingleses, no início do período estudado, mas também franceses e alemães). Essa publicitação aponta para o estabelecimento desse instrumento enquanto meio privilegiado de aprendizagem musical e de socialização em determinados segmentos populacionais.⁹⁹ Numa edição de *A Revolução de Setembro*, o espaço destinado a anúncios foi dominado na sua quase totalidade por um anúncio a pianos de H. Pape que continha quatro gravuras e a descrição dos vários modelos disponíveis para compra, bem como diversos elementos relacionados com o depósito, encomenda e manutenção dos referidos instrumentos.¹⁰⁰

Alguns casos particulares da inclusão de uma prática musical doméstica em alguns percursos de socialização estão relacionados com questões de poder, nomeadamente com a execução de edições para canto e piano de música produzida para contextos políticos específicos, como o *Hymno do Minho* (mais conhecido enquanto *Hino da Maria da Fonte*, ainda executado actualmente), composto por Angelo Frondoni.¹⁰¹ Um outro exemplo de uma obra de origem contingente e de duração efémera publicitada no período estudado é o *Hymno do Marechal Saldanha*, editado aquando da chamada Regeneração após a sua execução no Real Teatro de São Carlos (local privilegiado para

⁹⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 605, 3 de Dezembro de 1842, pg. 4

¹⁰⁰ *Idem*, n.º 2368, 8 de Fevereiro de 1850, pg. 4

¹⁰¹ Sobre as influências da chamada Maria da Fonte no campo musical ver Fernando Calazans, “A Maria da Fonte como inspiradora musical – algumas facetas”, AAVV, *História da coragem feita com o coração – Actas do Congresso “Maria da Fonte – 150 Anos – 1846/1996*, Póvoa do Lanhoso: Câmara Municipal da Póvoa de Lanhoso, 1996, pg. 100

a representação do poder).¹⁰² Previamente à edição desse anúncio, *A Revolução de Setembro* publicitou a edição do texto do *Novo Hymno ao Glorioso Duque de Saldanha* na secção “Publicações Literárias”,¹⁰³ o que permite relacionar o meio literário e musical em contextos específicos de produção de actualidade para os seus mercados. Pouco após essa comunicação, a secção “Anúncios” do jornal divulgou uma edição (em versão canto e piano ou piano solo) decorada com a gravura do retrato do dito marechal e comercializada pela Sassetti e Comp.^a.¹⁰⁴ A produção e publicitação de texto e música relacionados com a tomada de poder por parte do marechal Saldanha em datas cronologicamente aproximadas a essa ocorrência permite o reforço da asserção da contingência de produção e consumo de algum repertório musical e literário na época.

A partir de 1848 (ano da inauguração do Armazém de musica e piannos de Sassetti e Comp.^a), o estabelecimento de diversos espaços comerciais centrados no Chiado enquanto “armazéns de música” foi central para o desenvolvimento do mercado da música impressa.¹⁰⁵ Uma fracção significativa desses espaços era propriedade de músicos (individuais ou agremiados em sociedade), revelando uma mudança no estatuto sócio-profissional de alguns destes, acumulando diversos papéis no campo musical simultânea ou sequencialmente (instrumentista, compositor, comerciante de instrumentos e editor). A partir do final da década de 40, *A Revolução de Setembro* anunciou, frequentemente, espaços como: *Magazin de Musique et de Pianos* (notando-se claramente, neste caso particular, a influência da cultura francesa nas designações de alguns espaços comerciais – o termo armazém é a tradução directa do termo francês utilizado na época para designar esse tipo de espaço, *magasin*) *Armazem de Muzica e Instrumentos* de Eduardo Neuparth, *Armazem de musica de Ziegler & Comp.^a*, *Armazem de Ziegler e Figueiredo*, *Armazém de musica e piannos de Sassetti e Comp.^a*, *Armazem de musica, piannos, instrumentos e lythografia de J. I. Canongia & Comp.^a*. Um anúncio publicado em *A Revolução de Setembro* a este último armazém aponta igualmente para um recente estabelecimento de um mercado de instrumentos de sopro destinados às então emergentes bandas filarmónicas.¹⁰⁶ Esses instrumentos (saxhorns, eufónios, clarins, cornetins, bombos, caixas, pratos, e clarinetes) eram de fabrico francês e foram

¹⁰² *A Revolução de Setembro*, n.º 2736, 8 Maio de 1851, pg. 4

¹⁰³ *Idem*, n.º 2734, 6 de Maio de 1851, pg. 4

¹⁰⁴ *Idem*, n.º 2736, 8 Maio de 1851, pg. 4

¹⁰⁵ Francesco Esposito, *op. cit.*, pg. 44

¹⁰⁶ *A Revolução de Setembro*, n.º 4422, 13 de Janeiro de 1857, pg. 4

transportados por um pacote “chegado de Rouen” (exemplo da hegemonia cultural francesa nas práticas locais), sendo oferecidas condições de pagamento a prestações a quem não pudesse pagar a pronto, mediante “fiança idónea”.¹⁰⁷ Da publicitação a música impressa e a espaços comerciais e editoriais, é possível concluir que o mercado lisboeta de oferta de práticas musicais induziu a criação e consumo de um repertório de edição rentável (de características comuns aos diversos mercados musicais europeus da época, partilhando os seus principais eixos de produção de conteúdos).

No final de Maio de 1848, a secção “Anúncios” de *A Revolução de Setembro* apresentou uma polémica entre a orquestra do Real Teatro de São Carlos e a empresa gestora. Servindo-se do espaço destinado a publicitação e dirigindo-se ao público do teatro (e, indirectamente, à empresa), um colectivo de músicos intitulado “Comissão da orchestra do theatro de S. Carlos” apontou para anomalias no funcionamento habitual do teatro, em especial no que toca ao estatuto dos músicos de orquestra.¹⁰⁸ Nesse espaço foi editado um comunicado que contestava um aviso feito publicar pela empresa então gestora do Real Teatro de S. Carlos na secção destinada à publicitação de espectáculos do *Diário do Governo*.¹⁰⁹ A alteração do método de contratação dos músicos de orquestra (até então escolhidos pelo “primeiro rebeça”) era a intenção da empresa do S. Carlos, de forma a ampliar as suas competências na selecção do efectivo orquestral destinado a assegurar a temporada operática seguinte (de Outubro de 1848 a Abril de 1849).¹¹⁰ Após variadas insinuações a irregularidades no funcionamento da orquestra, nomeadamente relacionadas com abusos referentes a faltas (resultando daí más prestações instrumentais), é apresentado pela empresa o critério de “habilidade” como primordial na contratação de músicos, sobrepondo-o à pertença a uma corporação (neste caso, o Montepio Filarmónico). Finalmente, a empresa estabeleceu um prazo de apresentação dos músicos ao escritório do teatro de forma a discutir “as condições a que devem ser obrigados”¹¹¹ para poder integrar a orquestra e que os músicos não comparecentes seriam excluídos da formação. O comunicado feito publicar pela “Comissão da orchestra do theatro de S. Carlos” é dirigido ao público lisboeta, apresentando a dissolução do Montepio Filarmónico como o principal intuito da empresa então gestora. Na perspectiva dos músicos, o

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*

¹⁰⁸ *Idem, n.º 1858, 19 de Maio de 1848, pg. 4*

¹⁰⁹ *Diário do Governo, n.º 448, 19 de Maio de 1848, pg. 4*

¹¹⁰ *Idem, ibidem*

¹¹¹ *Idem, ibidem*



método apresentado pela empresa para a contratação dos músicos serviria para “esmagá-los com o seu poder”.¹¹² A comissão requer exemplos concretos na execução, apontando a dispensa de alguns músicos “que occupavam os primeiros lugares”,¹¹³ exigida pela empresa e realizada pela comissão (tendo esta “incommodo para evitar, que o respeitavel publico não fosse mal servido”¹¹⁴) como causa para os deficientes desempenhos por parte da orquestra. Referente à competência da empresa para seleccionar os instrumentistas, “a comissão entende, que é melhor serem estes escolhidos por concurso (como é expresso no seu regulamente) e não por empenhos e patronatos”.¹¹⁵ Posteriormente, foi feito publicar outro comunicado da “Comissão da Orchestra do Real Theatro de S. Carlos” em *A Revolução de Setembro*.¹¹⁶ Nesse texto é referido um segundo anúncio realizado pela empresa concessionária do teatro, ao qual não foi possível aceder, apesar da pesquisa realizada em diversos periódicos.¹¹⁷ O comunicado reitera o respeito consagrado ao público por parte da comissão e apresenta três pontos essenciais nos quais se deveria basear a política de autonomização da selecção de músicos para a orquestra do teatro. O primeiro ponto relacionava-se com o interesse público e governativo e a promoção de qualidade na orquestra do teatro de ópera, subsidiado pela fazenda pública e cujas receitas provinham da cobrança de impostos aos contribuintes. O segundo ponto é a necessidade de “progresso, e aperfeiçoamento da arte liberal que exercem [...] o que não só aperfeiçoará os talentos já formados, mas animará os genios nascentes a que um dia possam dar honra à sua pátria”.¹¹⁸ O terceiro ponto apresentado enquadra o estatuto da classe musical portuguesa, sendo defendidas uma avaliação assente em critérios meritocráticos e a necessidade de segurança financeira no exercício da sua actividade profissional. O artigo defende a centralidade das corporações profissionais no cumprimento dos requisitos previamente mencionados, refere o estatuto precário dos músicos profissionais em Portugal e a necessidade de sua protecção eco-

¹¹² *A Revolução de Setembro*, n.º 1858, 19 de Maio de 1848, pg. 4

¹¹³ *Idem*, *ibidem*

¹¹⁴ *Idem*, *ibidem*

¹¹⁵ *Idem*, *ibidem*

¹¹⁶ *A Revolução de Setembro*, n.º 1864, 26 de Maio de 1848, pg. 4

¹¹⁷ *A Revolução de Setembro*, *Diário do Governo*, *O estandarte*, *O nacional* e *Revista theatral*. É possível que se trate da re-publicação do mesmo anúncio na edição do *Diário do Governo* n.º 449, de 20 de Maio de 1848

¹¹⁸ *A Revolução de Setembro*, n.º 1864, 26 de Maio de 1848, pg. 4

nómica através de uma agremiação, denunciando a oportunidade de favorecimento individual por parte da empresa e o seu desrespeito pelos contribuintes. A perspectiva economicista de uma empresa responsável pela gestão de um teatro transferida para o campo da selecção dos músicos é referida de forma negativa quando comparada com o “concurso de todos os associados, havido com imparcialidade por juizes competentes, segundo o systema adoptado pela associação [Montepio Filarmónico]”.¹¹⁹ A apresentação das distintas esferas de conveniência da empresa e do Montepio Filarmónico foi complementada com a declaração da defesa dos interesses dos músicos associados ao Montepio, sem obstar à formação da orquestra do teatro (central para a prossecução dos objectivos de diversos membros da agremiação).

A secção “Anúncios” apresenta-se como o espaço mais diversificado do jornal e o que melhor permite realizar diversos estudos de caso centrados em relações de comunicação mantidas pela imprensa periódica na época. Configura-se enquanto área central na compreensão das tipologias de bens transaccionados no mercado português e na crescente importância da informação/enformação dos receptores e reflecte um espaço do jornal submetido ao critério financeiro (e só no nível subsequente, ideológico), acumulando a facilitação da viabilidade financeira do jornal com a possibilidade de comunicação dentro do campo dos receptores da publicação. Na secção “Anúncios”, o jornal actua exclusivamente enquanto mediador lucrativo no universo dos receptores.

Lopes de Mendonça apontava a crescente relevância do estabelecimento da secção destinada à publicação de anúncios na imprensa portuguesa da época (inclusive numa perspectiva civilizacional e política):

Indício importante de civilização – o annuncio! O annuncio já e em letra grande – o annuncio já aspira á gravura – o annuncio já se estende magestosamente em pequenas linhas, bem artificiosamente distribuidas! – Antes do annuncio, Portugal era apenas uma irradiação da Berberia em terra de christãos! Agora?....Agora – já tem hydras, mãos de ferro, e annuncios – trindade symbolica que exprime os seus rapidos passos na senda constitucional, e progressista.¹²⁰

¹¹⁹ *Idem*, *ibidem*

¹²⁰ *Idem*, n.º 1961, 25 de Setembro de 1848, pg. 1

6.3 A secção “Espectáculos”

A partir do início de 1841, *A Revolução de Setembro* passou a incluir uma secção designada “Espectáculos”, consequente de progressivas divisões temáticas do espaço destinado a publicitação na última página do jornal.¹²¹ Neste espaço constavam anúncios da oferta de entretenimentos centrada em Lisboa. A importância desta secção é notória, pois expunha a perspectiva dos produtores e encarregados de publicitação das empresas de espectáculos no campo da publicitação e/ou a actualidade no campo da oferta de espectáculos na perspectiva da redacção do jornal. Essa apresentação contribui para a compreensão das dinâmicas entre a realidade musical lisboeta e os jornais da época encarregues do relato desse universo. A coluna encontrava-se dividida em diversos segmentos, correspondendo cada um destes a um local alvo de publicitação. Exceptuando algumas ocorrências, o conteúdo exclusivo desta secção era a divulgação de espectáculos, não se realizando qualquer tipo de apreciação sobre os mesmos. Nessa coluna era exclusivamente divulgado o anúncio ao espectáculo com o seu título e algumas informações adicionais (a data, o número da representação, o seu formato – apresentação regular ou benefício e, menos frequentemente, o seu programa). Apesar de concentrada maioritariamente na actualidade teatral (até então a forma preponderante de entretenimento regular formal na capital), esta secção incluía igualmente anúncios a circo, malabarismo, acrobacia, corridas de touros e bailes, por exemplo. Num caso excepcional, foram anunciados espectáculos realizados fora de Lisboa, nomeadamente a apresentação de duas óperas no Teatro de Vila Franca de Xira, o que aponta para um interesse de agentes geograficamente distantes da macrocéfala Lisboa no teatro lírico que conseguiam atrair esse tipo de espectáculo num período em que o Real Teatro de S. Carlos estava encerrado.¹²² Por outro lado, os agentes promotores poderiam ser elementos interessados na oferta de entretenimentos presentes na capital a indivíduos temporariamente deslocados de Lisboa durante a temporada de Verão. O anúncio publicado refere a apresentação de *Norma* e uma ária *Le Domino Noir* no dia 5 de Agosto e de *O Barbeiro de Sevilha* no dia seguinte.¹²³ No período inicial de publicação do jornal, a hegemonia da publicitação na secção “Anúncios” era exercida pelo único teatro de pri-

¹²¹ *A Revolução de Setembro*, n.º 51, 19 de Janeiro de 1841, pg. 4

¹²² *Idem*, n.º 799, 5 de Agosto de 1843, pg. 4

¹²³ *Idem*, *ibidem*

meira categoria existente na capital, o Real Teatro de S. Carlos (teatro lírico exclusivamente vocacionado para a apresentação de espectáculos operáticos em italiano) e por um dos teatros secundários, o Teatro Nacional da Rua dos Condes (encarado como teatro nacional até à inauguração do Teatro Nacional de D. Maria II em 1846 e centrado na apresentação de teatro declamado¹²⁴). Após a abertura de diversos locais de entretenimento em Lisboa, terminou o domínio dos dois teatros supracitados em termos de publicitação, sendo o segmento partilhado com outros espaços, como: Teatro Nacional do Salitre, Teatro Ginásio, Teatro de D. Maria II, Teatro de D. Fernando e Floresta Egípcia. A incidência da publicitação de entretenimentos era altamente variável, tendo em conta os períodos de encerramento das salas de espectáculos, as suas temporadas e o interesse das suas administrações na publicitação de eventos num diário generalista centrado na realidade política, como no caso de *A Revolução de Setembro*.

No universo das diversas tipologias de anúncio, a publicitação dos espectáculos de benefício mostra-se extremamente útil para compreender a relação entre os vários teatros em Lisboa, bem como a dinâmica interna do meio musical e sua conexão com estes. Por exemplo, os anúncios a benefícios apresentavam com frequência o programa executado. Ao contrário dos espectáculos regulares, cujos ganhos eram fixos e estavam contratualizados, os lucros dos espectáculos de benefício dependiam exclusivamente da afluência de público ao teatro, o que implica a escolha de um programa apelativo e sua publicitação na imprensa periódica. A publicitação dos programas a executar permite constatar a existência recorrente de prática musical nos espectáculos de teatro declamado apresentados nos locais assignados para essa finalidade (não se restringindo exclusivamente a prática musical ao teatro lírico) e a inferência dos repertórios executados na época pelos músicos nos diversos teatros.

Nos teatros orientados para a apresentação de teatro declamado, a maioria dos benefícios contemplava actores, mas, ocasionalmente, eram representados eventos a favor de músicos. Por exemplo, em *A Revolução de Setembro*,¹²⁵ foi publicado um anúncio a um benefício de João Jordani (“musicista da camara de S. M.” e do Real Teatro de S. Carlos¹²⁶), realizado no Teatro Nacional do Salitre e no qual foram executadas

¹²⁴ A partir da abertura do Teatro Nacional D. Maria II, esse espaço e o Real Teatro de S. Carlos eram os teatros lisboetas de primeira categoria

¹²⁵ *A Revolução de Setembro*, n.º 778, 11 de Julho de 1843, pg. 4

¹²⁶ Ernesto Vieira, *Diccionario biographico de muzicos portuguezes: História e bibliografia da música em Portugal*, Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol.I, pp. 556-557

diversas obras musicais entre os actos do espectáculo, com o recurso a uma orquestra “composta de todos os professores de S. Carlos que obsequiarão nesta noite o beneficiado”.¹²⁷ Nesse teatro foi igualmente apresentado um espectáculo de um ventríloquo (Mr. Fangier) que acompanhava a orquestra do teatro “sem instrumento algum, e sem mexer os beiços” em duas obras de Rossini,¹²⁸ uma farsa “com canto, baile, etc., etc.” parodiando a ópera *As Danaides*¹²⁹ e diversos números de dança.¹³⁰ Prosseguindo a análise do espaço publicitário atribuído ao Teatro Nacional do Salitre, destaca-se particularmente um anúncio extenso a um benefício (para o Cofre das viúvas da sociedade dos artistas Lisbonenses), que incluía um drama (*Gaspar Hauser*) e quatro “symphonias” (aberturas) nos seus intervalos (*Semirames*, *Zampa*, *Fausta* e *Tamorlano*). Nesse espectáculo eram igualmente apresentadas duas farsas (*A Corrida das Testadas* e *O Avosinho*), sendo a primeira precedida por uma “symphonia” da autoria de João Jorge Titel.¹³¹ A escolha do repertório executado neste caso encontra-se ligada à agremiação que o promoveu, inserindo-se no contexto de *A Revolução de Setembro* a partir da sobreposição de duas questões de publicitação: a divulgação de espectáculos e a difusão do resultado de actividades associativas (neste caso corporativas).

No Teatro da Rua dos Condes (que utilizou diversas designações na publicitação ao longo do período estudado), eram apresentadas diversas tipologias de espectáculos de benefício. Por exemplo, o benefício de José Maria Cristiano, “musico da camara de S.M., e 1.º rebeça do theatro” nesse teatro incluiu a ópera cómica *Fra Diavolo* e uma comédia (*O marinheiro rapaz e a mulher velha*), com uma abertura do “sr. Francisco Pinto [o instrumentista e compositor Francisco Norberto Santos Pinto]” e variações de “molophono” executadas por “Mr. Cossoul [o instrumentista e director de orquestra Louis Cossoul]”.¹³² No mesmo teatro realizou-se, inclusivamente, um benefício ao compositor Angelo Frondoni,¹³³ no qual foi interpretada música deste para uma peça

¹²⁷ *A Revolução de Setembro*, n.º 778, 11 de Julho de 1843, pg. 4

¹²⁸ *Idem*, n.º 1054, 4 de Outubro de 1844, pg. 4

¹²⁹ *Idem*, n.º 1339, 19 de Setembro de 1845, pg. 4

¹³⁰ *Idem*, n.º 348, 14 de Janeiro de 1842, pg. 4

¹³¹ *Idem*, n.º 311, 27 de Novembro de 1841, pg. 4. Titel pertencia a uma família de músicos activos no circuito lisboeta de teatros, com particular destaque para o Teatro da Rua dos Condes.

¹³² *Idem*, n.º 697, 28 de Março de 1843, pg. 4. Sobre Louis Cossoul ver Ernesto Vieira, *op. cit.*, vol. I, pp. 311-314

¹³³ Angelo Frondoni foi um compositor italiano radicado em Portugal no final da década de trinta, de tendências liberais, que desenvolveu carreira no circuito teatral português. Ver secção “Textos teóricos”

então representada.¹³⁴ A actividade musical nesse teatro não se restringia aos benefícios em proveito de músicos (diversos benefícios nos quais que executavam obras solísticas revertiam para intérpretes pertencentes à orquestra do teatro), pois eram apresentadas com alguma regularidade óperas cómicas (como *O Campo dos Desafios*¹³⁵) ou comédias com música (como *O Dominó Preto*¹³⁶), bem como peças de teatro dotadas de secções musicadas. A partir de 1841, esse teatro apresentou de diversas traduções para português de *ópera comique* (como *Fra Diavolo*, de Auber), óperas cómicas italianas (*O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini) e óperas inseridas nesses modelos da autoria de compositores residentes em Portugal (*O Caçador*, de Angelo Frondoni).¹³⁷ Graças à gestão empreendida pelo conde de Farrobo, à direcção de Émile Dour e à direcção musical de João Guilherme Daddi, o Teatro da Rua dos Condes afirmou-se enquanto impulsor de novas tipologias de espectáculos musico-teatrais em teatros públicos.¹³⁸ Na publicitação desses espectáculos, as categorias musicais utilizadas (maioritariamente comédia com música ou ópera cómica) eram utilizadas indiferentemente. A existência de um coro nesse teatro está patente num anúncio publicado em 1842, no qual eram anunciadas vagas para cantores (primeiro tenor e primeiro e segundo soprano) para assegurar a parte coral do espectáculo.¹³⁹

No Teatro do Ginásio Dramático (inaugurado em 1846) foram representados diversos espectáculos de benefício com recurso a obras musicais, maioritariamente recorrendo a instrumentos solistas com acompanhamento orquestral¹⁴⁰ e mesmo recitais (em alguns casos reposições de espectáculos previamente apresentados no Real Teatro de S. Carlos), como as apresentações de Heinrich Spira¹⁴¹ ou de Amalia Patriossi.¹⁴²

O Teatro de D. Maria II apresentava igualmente benefícios com música, sendo de destacar um espectáculo em benefício da actriz Lando, que incluiu diversas obras musicais, em especial “coros e cantigas populares” e árias e coros de ópera italiana

¹³⁴ *A Revolução de Setembro*, n.º 1196, 29 de Março de 1845, pg. 4

¹³⁵ *Idem*, n.º 410, 7 de Abril de 1842, pg. 4

¹³⁶ *Idem*, n.º 348, 14 de Janeiro de 1842, pg. 4

¹³⁷ Isabel Gonçalves, “A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 13 (2003), pp. 110-111

¹³⁸ Isabel Gonçalves, *op. cit.*, pp. 96-97

¹³⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 393, 12 de Março de 1842, pg. 4

¹⁴⁰ *Idem*, n.º 1684, 15 de Outubro de 1847, pg. 4

¹⁴¹ *Idem*, *ibidem*

¹⁴² *Idem*, n.º 1559, 29 de Julho de 1846, pg. 4

(alguns dos quais interpretados em português).¹⁴³ No que toca ao repertório apresentado, algumas das peças teatrais eram traduções de obras francesas da época, sendo os intervalos preenchidos com performances musicais.

O Teatro de D. Fernando (inaugurado em 1849) apresentava diversos repertórios, desde teatro em francês interpretado por uma companhia francesa¹⁴⁴ (entre 1852 e o final do período estudado) a ópera cómica¹⁴⁵ e Zarzuela (apresentada por uma “companhia hespanhola lyrico-dramática” a partir de meados de 1857),¹⁴⁶ contribuindo para alargar o espectro teatral e musical lisboeta e constatar uma mudança na oferta de bens no mercado teatral com base em alterações dos conteúdos apresentados.

Por razões evidentes, a sala mais destacada na apresentação de benefícios com música era o Real Teatro de S. Carlos. Nesse teatro os espectáculos de benefício constituíam, informalmente, uma temporada dentro da temporada. Nos benefícios era patente a heterogeneidade das personalidades obsequiadas (que desempenhavam as mais diversas funções no teatro ou fora deste): cantores, bailarinos, músicos da orquestra, compositores, libretistas, copistas, bilheteiros, camaroteiros, ajudantes de camaroteiros, instituições corporativas (Montepio Filarmonico) e músicos não incluídos na orquestra do teatro (dando particular destaque aos pianistas, como M. J. Lozano¹⁴⁷). No caso de benefícios nos quais os cantores participavam com maior destaque, o repertório centrava-se na execução de actos separados ou de árias e coros de ópera italiana (particularmente dos maiores sucessos empresariais à época). Sendo os beneficiados instrumentistas de orquestra, era usual executar um concerto ou variações da autoria dos mais variados compositores sobre temas de ópera italiana. Revertendo o benefício para pianistas, era frequente a execução de obras de virtuosos (Thalberg, Henri Herz ou Liszt – em especial após a sua actuação em Lisboa), maioritariamente baseadas em temas operáticos de matriz italiana (fantasias, variações e *pot-pourris* instrumentais). No caso do benefício reverter para um compositor e, dependendo dos intervenientes, poderiam ser executadas obras da autoria do beneficiado.

Além das actividades regulares, alguns dos teatros lisboetas eram aproveitados para a realização de assembleias dos diferentes protopartidos políticos existentes na

¹⁴³ *Idem*, n.º 1688, 21 de Outubro de 1847, pg. 4

¹⁴⁴ *Idem*, n.º 3388, 23 de Julho de 1853, pg. 1

¹⁴⁵ *Idem*, n.º 2682, 1 de Março de 1851, pg. 2

¹⁴⁶ *Idem*, n.º 4497, 17 de Abril de 1857, pg. 4

¹⁴⁷ *Idem*, n.º 1744, 28 de Dezembro de 1847, pg. 4

época,¹⁴⁸ obviamente não publicitadas na secção “Espectáculos”. Exemplos disso foram as reuniões do eleitorado progressista tidas no Teatro de D. Maria II a 25 de Julho de 1856 e no Real Teatro de S. Carlos a 14 de Setembro do mesmo ano, nas quais se constituiu a “primeira comissão central oficial do Partido Regenerador”.¹⁴⁹

A secção “Espectáculos” foi um ponto de contacto privilegiado entre as empresas gestoras dos espaços de entretenimento e o público consumidor da oferta cultural lisboeta. O acesso oficial ao espaço público por parte das empresas era quase exclusivamente situado nesta secção, mesmo tendo em conta a fluidez desse mesmo acesso e dos formatos jornalísticos da época. Durante o período estudado foram feitos publicar diversos anúncios com questões funcionais relacionadas com os teatros, nomeadamente relativos a assinaturas e ao custo de bilhetes,¹⁵⁰ bem como o aumento do espectro social do teatro através da disponibilização de lugares mais baratos (as torrinhãs).¹⁵¹ Em alguns momentos (em especial no início das temporadas), eram editados anúncios revelando as intenções de programação da empresa para a época teatral, contribuindo para a criação de expectativa junto dos receptores.¹⁵² Noutros casos, os anúncios serviam para publicitar alterações ao programa estipulado¹⁵³ ou justificar o atraso no início da temporada lírica.¹⁵⁴ Em circunstâncias excepcionais, a empresa fazia publicar igualmente anúncios preparando o público para o espectáculo a apresentar. Aquando de uma apresentação do *Stabat Mater* de Rossini, foi publicado:

Na Quarta-feira 26 do corrente Abril, será executada por todos os artistas de S. Carlos, a celebre composição de musica vocal e instrumental =*Stabat Mater*= do insigne mestre Rossini. O character desta composição, não permitindo apparato algum scenico ou theatral, previne-se o publico de que a casa terá a apparencia de um salão ordinario; de que os artistas estarão decentemente vestidos

¹⁴⁸ José Miguel Sardica, “A vida partidária portuguesa nos primeiros anos da Regeneração”, *Análise Social*, vol. xxxiii (143-144), 1997 (4.º-5.º), pg. 755

¹⁴⁹ José Miguel Sardica, *op. cit.*, pg. 761

¹⁵⁰ *A Revolução de Setembro*, n.º 981, 9 de Julho de 1844, pg. 4

¹⁵¹ *Idem*, n.º 829, 12 de Setembro de 1843, pg. 4

¹⁵² *Idem*, n.º 871, 31 de Outubro de 1843, pg. 4

¹⁵³ *Idem*, n.º 1459, 11 de Fevereiro de 1846, pg. 4

¹⁵⁴ *Idem*, n.º 1106, 5 de Dezembro de 1844, pg. 4

em seus habitos ordinarios, e cantarão com a solfa na mão, como se pratica nas academias publicas e particulares.¹⁵⁵

O anúncio terminava com a enumeração das secções da obra. Este caso invulgar faz a apresentação de um espectáculo inserido num modelo de comunicação diferente do instituído no S. Carlos, cujas temporadas se centravam em espectáculos de ópera italiana. A publicitação foi realizada de forma a indicar o formato da execução da obra aos receptores, sendo este dissemelhante de apresentações características em São Carlos. Por outro lado, a execução de uma obra de pendor religioso da autoria de Rossini, um compositor reconhecido maioritariamente em Portugal pelas suas óperas cómicas, num teatro de ópera (apesar deste ter sido o espaço privilegiado para a apresentação do *Stabat Mater* em toda a Europa, num período de desfuncionalização de um segmento significativo da música litúrgica e de sua autonomização em relação aos seus contextos tradicionais de performance).

A publicitação no espaço destinado aos teatros podia ser realizada de forma a servir outras finalidades. No caso do Teatro Nacional da Rua dos Condes, foi publicado o seguinte anúncio:

A empresa deste theatro tendo resolvido dotar o paiz de um theatro nacional de canto, para representar operas portuguezas, convida todas as pessoas que se acham no caso de poder cantar nas ditas operas, a apresentar-se no dito theatro para tractar com o director Emílio Doux.¹⁵⁶

Este texto é bem claro no que toca à formação de um teatro de ópera em português no espaço do Teatro Nacional da Rua dos Condes sob a direcção de Emílio Doux. A apresentação de obras dramáticas em português, com recurso a elementos do nosso património histórico, foi central na reforma empreendida enquanto Almeida Garrett desempenhou o cargo de Inspector-Geral dos Teatros. O interesse no património cultural português, através de uma perspectiva historicista (com particular enfoque para a Idade Média e Renascimento), foi igualmente central na configuração de um movimento romântico em Portugal. Apesar da reforma setembrista não incluir o teatro lírico e pri-

¹⁵⁵ *Idem*, n.º 719, 26 de Abril de 1843, pg. 4

¹⁵⁶ *Idem*, n.º 155, 21 de Maio de 1841, pg. 4

vilegiar o teatro declamado,¹⁵⁷ foram empreendidas diversas tentativas pontuais para a criação de espectáculos operáticos de matriz nacional. Incluindo a ópera nos géneros dramáticos, a sua aproximação aos postulados da reforma teatral seria a utilização de temáticas relacionadas com o património histórico português. Com um teatro de ópera assente na reprodução do modelo de teatro empresarial difundido em toda a Europa, que apresentava ópera em italiano (mesmo quando escrita por compositores portugueses ou franceses) e mantinha uma companhia italiana, seria logisticamente impensável apresentar óperas em português nesse local. Consequentemente, as tentativas realizadas por António Luís Miró, Manuel Inocêncio dos Santos, Francisco Xavier Migone para a apresentação de óperas no Real Teatro de S. Carlos eram baseadas em libretos italianos previamente musicados ou produzidos originalmente para uma ópera desses compositores e inseriam-se nas convenções musico-teatrais desse género de espectáculo.¹⁵⁸ Noutro pólo, a apresentação de ópera em português limitava-se à companhia do Teatro Nacional da Rua dos Condes, que executava espectáculos operáticos cómicos com “actores sem formação musical”.¹⁵⁹ Ao longo de parte do século XIX, era clara a insinuação desse teatro enquanto verdadeiro teatro nacional, de repertório português, apesar de apresentar igualmente peças de teatro francês ou em francês e traduções para português de óperas cómicas francesas.¹⁶⁰ No momento de publicação do anúncio, encontramos uma iniciativa para a criação de um teatro nacional de ópera, assumindo que o modelo italiano vigente não representava os interesses entendidos por nacionais ou de determinados grupos que contribuíam para a definição desses valores e com estes se identificavam. Neste caso particular é claro como um conjunto de crenças privadas é tornado público e legitimado a partir da imprensa. Tendo em conta o modelo de gestão do teatro, a escolha do repertório do Real Teatro de S. Carlos era essencialmente dependente de questões comerciais, mantendo a reprodução de um *habitus* de socialização urbana no mercado em que estava inserido: a cidade de Lisboa. Ao longo do século XIX, variadas personalidades manifestaram-se publicamente contra a hegemonia da ópera italiana,

¹⁵⁷ Mário Vieira de Carvalho, *Pensar é morrer ou o teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 96-122

¹⁵⁸ Ver Luísa Cymbron, “Entre o modelo italiano e o drama romântico – os compositores portugueses de meados do século XIX e a ópera”, *Revista portuguesa de musicologia*, n.º 10 (2000), pp. 117-149.

¹⁵⁹ Isabel Gonçalves, *op. cit.*, pg. 99

¹⁶⁰ Isabel Gonçalves, *op. cit.*, pp. 93-111

responsabilizando esse modelo pela asfixia da criação nacional. Sendo o Real Teatro de S. Carlos um teatro público e estando o mercado editorial de música centrado em partituras relacionadas com ópera italiana, a área de mercado para uma ópera nacional cantada em português seria ínfima. Um dos raros exemplos dessa prática foi a ópera *Os Infantes de Ceuta*, de António Luís Miró sobre libreto em português de Alexandre Herculano, que foi levada à cena pela Academia Filarmónica de Lisboa em 1844, fora dos circuitos teatrais comerciais.¹⁶¹ No circuito comercial de entretenimentos pagos, apenas algumas árias desta obra foram apresentadas no espectáculo de benefício ao compositor realizado no Real Teatro de S. Carlos.¹⁶² Este caso particular apresenta-se como uma encomenda por parte da Academia Filarmónica de Lisboa (na altura presidida pelo Conde de Farrobo, indivíduo relacionado com a tentativa de criação de uma ópera nacional desde a gestão por si empreendida no Real Teatro de S. Carlos – que apostou na apresentação de óperas compostas por autores residentes em Portugal no seu teatro privado e no S. Carlos). Retomando a questão da ópera nacional em Portugal, as personalidades que atacavam a produção de ópera italiana em Lisboa assumiam a sua diferença em relação ao público regular, apresentando por escrito (ou seja, na esfera pública) uma posição contrastante com a da área de mercado para a qual o espectáculo de ópera era dirigido, auto-legitimando-se pela publicação dessas posições. As críticas tecidas poderiam ser posições de minorias e o facto destas serem frequentemente expostas em publicações indicam que os indivíduos que as elaboraram teriam fácil acesso à esfera pública (estando eventualmente associados a periódicos), tentando-se distinguir socialmente por contraste com o paradigma operático então preponderante.¹⁶³ No anúncio publicado, foi sub-repticiamente manifestada pelo círculo ligado ao Teatro Nacional da Rua dos Condes a aparente incapacidade do Real Teatro de S. Carlos se constituir enquanto teatro de ópera nacional, funcionando assim o primeiro como um substituto para uma instituição que, de acordo com alguns sectores, não cumpria os objectivos de um teatro dessa natureza. É também de notar que um anúncio nos termos apresentados pode indicar a diminuta existência de actores com treino que lhes possibi-

¹⁶¹ Manuel Carlos de Brito; Luísa Cymbron, *História da música portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1992, pg. 135

¹⁶² *A Revolução de Setembro*, nº 1196, 29 de Março de 1845, pg. 4

¹⁶³ Ver Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris: Minuit, 1979 e Robertson, John, *The Scottish Contribution to the Enlightenment* [comunicação apresentada ao *History of Political Thought* seminar group, University of Oxford, 24 de Junho de 1997]

litasse cantar ópera e apelava ao espírito patriótico dos leitores para a criação de uma companhia. Inserindo o anúncio na área de mercado da publicação, seria um apelo dirigido aos cantores amadores com algum treino musical (possivelmente burgueses ou aristocratas), que pudessem assegurar a parte vocal de um espectáculo de ópera. Com a abertura do Teatro de D. Maria II, o panorama manteve-se, tendo sido transferido o estatuto de teatro nacional do Teatro da Rua dos Condes para este. Neste teatro, foi excepcionalmente apresentada uma ópera em português (*Haydée*) da autoria de Felicia Lacombe Casella sobre libreto de Luiz Filipe Leite, inspirada em *O Conde de Monte Cristo*.¹⁶⁴ Apesar de não haver nenhuma confirmação deste dado (embora a designação utilizada por Lopes de Mendonça tenha sido “opera portugueza”¹⁶⁵), esta ocorrência configurar-se-ia como um caso excepcional de uma compositora estrangeira a escrever ópera em português sobre assuntos estrangeiros.

Mantendo presente o panorama teatral português, com o Teatro da Rua dos Condes centrado na apresentação de peças de teatro declamado e géneros operáticos cómicos em português e o Real Teatro de S. Carlos centrado na apresentação de géneros líricos sérios em italiano, tornava-se difícil o enquadramento institucional de um género lírico sério em português, criado por autores locais. Como Lopes de Mendonça referiu posteriormente num folhetim: “O publico portuguez vive dentro do circulo das formas do drama moderno, e não sairia dellas, sem um esforço violento”.¹⁶⁶ Era possível a esse tipo de espectáculo decalcar os conteúdos temáticos impulsionados pela reforma teatral setembrista, contrariamente aos assuntos relacionados com os aspectos musicais. Tendo em conta a integração dos compositores portugueses no mercado da época, desempenhando diversas funções nos teatros da capital, o contacto destes com as diversas tipologias musicais apresentadas nesses espaços foi essencial na configuração dos seus estilos compositivos. Neste período específico, a utilização de temas musicais de matriz supostamente popular e sua integração no mercado do espectáculo lírico era ainda um problema inexistente para os compositores. A questão essencial seria a emulação dos modelos dramáticos do Romantismo e sua integração nas convenções musicais a utilizar de acordo com um contexto específico de apresentação, o que aponta para uma contingência na produção de eventos musicais de cariz “nacional”. A instabilidade na activi-

¹⁶⁴ Ernesto Vieira, *op. cit.*, vol 1., pp. 238-239

¹⁶⁵ *A Revolução de Setembro*, n.º 3340, 21 de Maio de 1853, pp. 1-2

¹⁶⁶ *Idem*, n.º 2398, 16 de Março de 1850, pg. 1

dade de composição para um mercado de pequenas dimensões e com poucos agentes envolvidos implicaria uma plasticidade de estilo por parte dos compositores, privilegiando estes a sua subsistência material à abordagem de questões ideológicas de nacionalidade. Mantendo presente os constrangimentos inerentes à produção de música no panorama teatral português no século XIX, não é de estranhar que *A Serrana* (a primeira ópera editada em português, apesar da sua apresentação em italiano no Real Teatro de S. Carlos) tenha sido composta por um diletante como Alfredo Keil e não por um compositor previamente inserido nesse sistema de produção e reproduzidor da sua dinâmica, como o caso de Augusto Machado. É claro que esta ópera (apresentada em 1899) se enquadra num quadro distinto do sistema de produção operática em Portugal nas décadas de quarenta e cinquenta do século XIX e numa tentativa de afirmação de Keil pelo estabelecimento de uma tradição operática concorrente às tradições franco-italianas até então vigentes. Regressando ao período estudado, as questões relacionadas com a produção e *mise en scène* de um drama histórico recorrente a temáticas do património cultural português da Idade Média ou do Renascimento implicavam o recurso a tipologias dispendiosas de espectáculo, ao contrário de *A Serrana*, inserida numa estética mais próxima do verismo. Nas décadas de quarenta e cinquenta do século XIX, a abordagem de temáticas históricas na ópera remetia culturalmente para dois modelos de espectáculo vigentes na época: o *Grand Opéra* ou o melodrama verdiano (que então foi progressivamente influenciado por modelos operáticos de matriz francesa). A presença de uma companhia italiana e a preponderância de modelos dramáticos franceses (coexistentes em toda a Europa da época) condicionou determinantemente a produção teatral e operática local.

Concluindo, ao longo do período cronológico estudado, é possível observar uma tendência para a diversificação ao nível da oferta de entretenimento apresentado em Lisboa, tendo em conta o aumento da publicitação a uma maior quantidade de espaços de diversão na época. Enquadrando a questão no campo jornalístico enquanto mediador produtor/receptor nos diversos campos de produção cultural, essa maior publicitação poderia ser resultante de políticas de investimento em divulgação e de gestão empreendidas pelas empresas exploradoras desses espaços.

6.4 A secção “Folhetim”

A inclusão da secção “Folhetim”, a partir de 14 de Dezembro de 1841, afirmou-se como uma relevante alteração de formato em *A Revolução de Setembro*, especialmente no que toca à abordagem de questões musicais. Este espaço abarcava diversos conteúdos, sendo as suas principais linhas orientadoras: a crónica social (conteúdos jornalísticos que adquiriram progressivamente um espaço regular de publicação), questões literárias (sendo o campo literário a proveniência maioritária dos principais folhetinistas da época) e questões políticas (em muito menor número). A publicação desta secção era de frequência intermitente e relacionada com a disponibilidade de espaço na primeira página após o seu preenchimento com actos governativos, artigos de opinião, constituição de listas ou abaixo-assinados.

A inclusão desta secção deveu-se, possivelmente, à importação do formato dos jornais franceses da época, nos quais o *feuilleton* se estabeleceu enquanto suscitador de interesse público. A promoção do interesse nos leitores foi realizada de forma a criar aos receptores a necessidade do consumo dos conteúdos desse espaço.¹⁶⁷ Outro factor preponderante para a consolidação dessa secção foi a sua atribuição a escritores que se notabilizaram na sua redacção ao longo de períodos de tempo relativamente alargados (como Lopes de Mendonça). Estes alimentaram e mantiveram o interesse dos leitores, de forma a contribuir para a implementação de um hábito de leitura dessa coluna. A tendência para a homogeneização do formato dos principais jornais a partir de meados do século XIX (com a finalidade de alargamento a segmentos menos exclusivistas do mercado ou de complemento das necessidades criadas pela concorrência no mercado editorial ao público-alvo de *A Revolução de Setembro*) é outro dos motivos determinantes na instituição da secção “Folhetim”.

O folhetim é uma secção destacada do jornal, publicada na área inferior da primeira página do jornal, podendo prolongar-se para o mesmo espaço nas duas páginas seguintes. No período estudado, apesar de diversas colaborações pontuais de personalidades como Gomes d’Amorim, Latino Coelho, Henriques Nogueira, Luís Augusto Palmeirim, Bulhão Pato, Vieira de Castro, o maior *corpus* de folhetins publicados foi produzido por António Pedro Lopes de Mendonça (colaborador de *A Revolução de Setembro* entre 1846 e 1857). A longa duração de um espaço de crónica atribuído a um único

¹⁶⁷ Katharine Ellis, *op. cit.*, pg. 9

redactor durante um período de consolidação do folhetim permitiu a legitimação de Lopes de Mendonça enquanto codificador desta secção jornalística em Portugal a partir da redacção de *A Revolução de Setembro*. O percurso desse autor no jornal iniciou-se enquanto folhetinista em 1846, tendo-se transferido para a redacção de artigos de opinião publicados na secção “Interior” no final do período estudado. A partir de 1854, foi gradualmente substituído enquanto folhetinista regular por Júlio César Machado. Os folhetins de Lopes de Mendonça contribuíram essencialmente para definir as duas primeiras vertentes orientadoras desse espaço: a crónica social (destacando particularmente a sua *Revista de Lisboa*, iniciada em 1847) e a crítica literária (por vezes publicada sob o título *Revista Literária*). O folhetim confundia-se de tal modo com a figura do autor que, numa edição de *A Revolução de Setembro*,¹⁶⁸ foi feito publicar por Lopes de Mendonça:

Cedemos hoje com muito prazer o logar ao nosso amigo L.A. Palmeirim. Os leitores serão de certo os primeiros a applaudir-se da nossa condescendência.¹⁶⁹

Os primeiros folhetins publicados em *A Revolução de Setembro* (até final de 1841) abordavam questões relativas à gestão do Real Teatro de S. Carlos. Estes textos centravam-se na apreciação negativa das actividades da empresa então detentora da exploração do espaço e da sua comparação à gestão empreendida pelo conde de Farrobo. Posteriormente, o espectro do folhetim foi aumentado e estabilizado, passando a abarcar assuntos menos específicos, publicados em formatos variados. A partir de finais da década de 40, os textos da secção começaram a ser assinados regularmente (pelo nome do redactor ou por pseudónimo), ao invés do que acontecia com a maioria dos textos até então publicados.

Em relação ao primeiro grande eixo de conteúdos originais especificado (a crónica social), o folhetim foi-se progressivamente estabelecendo enquanto secção privilegiada para a narração e comentário da vida social lisboeta. Nesse espaço era frequentemente abordada a produção teatral, quer pela redacção de textos de crítica, como no caso de diversos folhetins que referiam e criticavam exclusivamente um objecto (peça

¹⁶⁸ *A Revolução de Setembro*, n.º 3377, 11 de Julho de 1853, pp. 1-2

¹⁶⁹ *Idem*, pg. 1

de teatro, ópera, recital, missa ou bailado¹⁷⁰), quer pela inserção da oferta de entretenimento dos teatros num contexto de socialização de alguns segmentos populacionais. A centralidade dos teatros enquanto delimitadores de um espaço físico e social lisboeta, centralizadores da oferta de entretenimentos a determinados segmentos da população e, consequentemente, fornecedores de conteúdos para o preenchimento da secção “Folhetim” é tal, que Lopes de Mendonça chegou a publicar:

A abertura do theatro italiano, em Lisboa, é tão importante para o *folhetim* como a abertura das côrtes para o artigo de fundo, para as discussões da imprensa política.¹⁷¹

A verdade é que Lisboa existe desde o theatro do Gymnasio até ao theatro de D. Maria II. É nessa limitada superficie que ha vida, distracção, movimento, arias que encantam, *couplets* que se applaudem, ditos que fazem rir; é ahi que se encontram pessoas conhecidas e que se saudam, de longas phisionomias mais ou menos bellas, que segundo o que ouço dizer, fazem as delicias da nossa sociedade.¹⁷²

No segundo eixo principal de conteúdos do folhetim (a abordagem de questões literárias), a publicação de diversas obras e de críticas era fulcral. Logo nos primeiros anos de publicação, começaram a ser editados textos literários a partir dos folhetins. Nesse período, as obras publicadas integralmente abordavam diversos géneros e formatos: poemas, excertos de prosa de autores portugueses, entremezes (como no caso de *A Atrapalhação*¹⁷³). A partir de meados da década de 40, o jornal iniciou a publicação integral de obras relativamente extensas da autoria de escritores estrangeiros e nacionais no folhetim (como é o caso dos romances *Os Sete Pecados Mortais*, de Eugène Sue e *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe ou de alguns contos de E.T.A. Hoffmann). Este tipo de edição que se prolongava por um intervalo cronológico alargado (visto ser publicado apenas um capítulo ou uma curta secção por número e nem todas as

¹⁷⁰ *Idem*, n.º 488, 15 de Julho de 1842, pp. 1-2, n.º 465, 16 de Junho de 1842, pp. 1-2, n.º 1148, 28 de Janeiro de 1845, pp. 1-2, n.º 814, 24 de Agosto de 1843, pg. 1 e n.º 351, 18 de Janeiro de 1842, pp. 1-2, respectivamente

¹⁷¹ *Idem*, n.º 2614, 7 de Dezembro de 1850, pg. 1

¹⁷² *Idem*, n.º 3245, 24 de Janeiro de 1853, pg. 1

¹⁷³ *Idem*, n.º 352, 19 de Janeiro de 1842, pg. 1

edições terem o folhetim exclusivamente assignado a esse fim) assegurava o preenchimento da secção “Folhetim” ao longo do tempo e permitia a dilatação do prazo de trabalho do folhetinista regular da redacção (que apenas publicava cerca de dois textos semanais).

A edição de obras integrais permitiu a publicitação do trabalho de determinados autores portugueses e contribuiu financeiramente para a manutenção da sua carreira. Tendo em conta o elevado custo da factura e distribuição de uma edição de um livro na época (razão pela qual os livros eram por vezes editados num sistema de subscrição, de forma a conter os prejuízos hipotéticos de uma impressão destinada ao mercado indifferenciado) e a dimensão do mercado editorial português, a apresentação de um autor no espaço público por via de publicações periódicas dotadas de uma rede própria de distribuição era consideravelmente menos dispendiosa. Nesses casos, unia-se a necessidade de ocupação de um espaço físico num jornal por parte da sua redacção com a necessidade de publicitação de trabalho realizado por parte de um escritor. Por outro lado, a tendência proteccionista da redacção de *A Revolução de Setembro* revelava-se na publicitação de escritores nacionais e no apoio à literatura portuguesa, contribuindo para a legitimação desse jornal enquanto órgão privilegiado de divulgação de bens produzidos pelo meio literário nacional (paralelamente à secção “Folhetim” era também publicada secção “Publicações Literárias” com esse mesmo fim, não visando exclusivamente as edições de autores portugueses).

Concernente aos textos de crítica literária, redigidos por elementos da redacção do jornal ou indivíduos próximos destes, visavam sobretudo autores portugueses (apesar de constantemente comparados a escritores franceses) e tinham preocupações pedagógicas. Essas preocupações podem ser relacionadas com a posição de incentivo à instrução e de promoção da leitura enquanto difusora de conhecimento por parte de determinados grupos sociais portugueses (neste caso específico, relacionados com o chamado Setembrismo), abarcando alguns órgãos da chamada imprensa generalista e manifestando-se mais especificamente na edição de vários periódicos de cariz maioritariamente literário (como *A Semana*, por exemplo).

O eixo minoritário de assuntos presentes na secção “Folhetim” abordava questões políticas. Nesta categoria foram publicados textos de conteúdos e objectos bastante diversificados. Os folhetins desse pendor incluíam questões como: um aviso sobre a preparação de uma revolução após a queda de um ministério, um folhetim criticando a gestão da Câmara Municipal de Lisboa, passando pelo debate acerca da liberdade de

imprensa. Em diversas ocasiões, era sobreposta a esfera política à esfera artística, nomeadamente no que toca à defesa da produção literária e musical nacional.¹⁷⁴

O recurso a citações de artigos ou excertos de textos publicados por outros periódicos para o preenchimento da secção “Folhetim” era admitido pela redacção em casos excepcionais. Uma dessas ocorrências foi a publicação integral de um artigo assinado por Alexandre Herculano e retirado de *Revista Universal Lisbonense* que, referindo a construção do “Theatro do Rocio”, problematizava questões relacionadas com o teatro nacional.¹⁷⁵ Neste caso, os conteúdos do texto foram produzidos por um autor nacional de prestígio na área literária, com relações ao teatro e estariam relacionados com os postulados ideológicos incentivadores da produção nacional por parte dos redactores de *A Revolução de Setembro*.

Uma ocorrência particular de publicitação no folhetim está relacionada com o Conservatório Real de Lisboa. Num folhetim de três páginas, cujo pretexto de publicação era a realização de “exercícios públicos” em diversas áreas: declamação, dança¹⁷⁶ e mímica e música pelo Conservatório de 10 a 13 de Setembro de 1845.¹⁷⁷ Os Exercícios Públicos eram apresentações do trabalho realizado pelos diversos agentes da instituição na temporada lectiva à qual estes são referentes.¹⁷⁸ O seu autor, Pedro Cabral, classificava o Conservatório Real essencial para o “progresso artistico” do país.¹⁷⁹ Particularizando a prestação de diversos alunos, foi enaltecido o nível dos “exercícios de música” em relação às outras disciplinas (com particular destaque para as modalidades de coro, canto e piano).¹⁸⁰ O artigo prossegue com o ataque às “trombetas de más novas” que anunciavam que “o conservatorio estava na agonia” e com a defesa dessa escola.¹⁸¹

¹⁷⁴ *Idem*, n.º 366, 7 de Fevereiro de 1842, pp. 1-2, n.º 592, 18 de Novembro de 1842, pp. 1-2, n.º 1041, 19 de Agosto de 1844, pp. 1-2 n.º 3305, 9 de Abril de 1853, pp. 1-2, respectivamente.

¹⁷⁵ *Idem*, n.º 587, 12 de Novembro de 1842, pp. 1-2

¹⁷⁶ De modo a enquadrar o papel do Conservatório Real de Lisboa no ensino da dança teatral no período estudado ver Maria Helena de Abreu Coelho, *op. cit.*, pp. 102-129

¹⁷⁷ *A Revolução de Setembro*, n.º 1339, 19 de Setembro de 1845, pp. 1-3

¹⁷⁸ Joaquim Carmelo Rosa, “Depois de Bomtempo: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842-1862, *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 10 (2000), pp. 112-113

¹⁷⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 1339, 19 de Setembro de 1845, pg. 1

¹⁸⁰ *Idem*, n.º 1339, 19 de Setembro de 1845, pp. 2-3

¹⁸¹ *Idem*, n.º 1339, 19 de Setembro de 1845, pg. 3

O *conservatorio* deve caminhar como até aqui – mais do que até aqui; – quem se apoia nas altas intelligencias do nosso paiz – em todos os que presam a arte como um grande principio de moralisação, e de progresso deve ensoberbecer-se da missão que lhe está reservada. O insulto e a calúnia são como o lodo das ruas, salpicam, mas não mancham; - tudo se esquece; – quando a intelligencia se fortifica no estudo do *justo*, e do *bello*, pouco vale o rugido da inveja que se remorde, e do sofisma que se condemna.¹⁸²

De destacar é a menção do papel civilizador atribuído à arte, frequentemente referido pelos teóricos do Setembrismo e central na reforma teatral empreendida por Almeida Garrett.¹⁸³

A secção “Folhetim” mantinha características comuns ao artigo de fundo: era um espaço de publicação de opinião atribuído a um colaborador regular. A grande dissemelhança entre os dois espaços era a abordagem de objectos distintos, resultante de uma cada vez maior especificação nos conteúdos das diferentes secções e do alargamento do espectro de *A Revolução de Setembro*. Mantendo presente o carácter efémero dos objectos que constituem a actualidade da crónica social, o folhetinista teria que produzir regularmente conteúdos abordando os assuntos disponíveis à época de redacção do folhetim. O papel do folhetinista enquanto criador de uma actualidade cultural era paralelo ao papel do articulista de fundo enquanto criador de uma actualidade política e ambos assentavam na capacidade de difundir conteúdos produzidos por um processo individualizado de selecção. Os juízos de valor publicados implicavam uma triagem nos conteúdos e a sua apresentação era assente em “*commentaires*”¹⁸⁴ e não na exclusiva reportagem das ocorrências.

A partir dos assuntos abordados e da preponderância da formação literária nos seus autores, é possível inferir que o folhetim (após a estabilização do seu formato e conteúdos a partir de meados da década de 40) seria um espaço de intersecção entre várias esferas de produção e recepção de bens culturais, com particular destaque para a esfera musical e a esfera literária. A sobreposição de duas esferas centrais para os contextos de socialização dos grupos sociais específicos aos quais era dirigida *A Revolução de Setembro* era realizada no folhetim. O jornal era dirigido a um público previsível-

¹⁸² *Idem*, *ibidem*

¹⁸³ Mário Vieira de Carvalho, *op. cit.*, pp. 96-122

¹⁸⁴ Pierre Bourdieu, “L’emprise du journalisme”, *op. cit.*, pg. 83

mente consumidor de objectos de ambas as esferas e o folhetim contribuía para a criação de um modelo de identificação com os receptores, estimulando o seu interesse e promovendo as vendas do periódico.

7. Mudanças no formato e mercado editorial

O formato de *A Revolução de Setembro* foi sofrendo diversas alterações durante o período estudado, mantendo contudo a hegemonia dos conteúdos políticos, com particular incidência na acção governativa. Essa preponderância é bem clara no período em que o jornal era publicado em apenas duas páginas, editando exclusivamente as secções indispensáveis à criação de uma actualidade política e anúncios. Tendo em conta o panorama jornalístico da época (particularmente durante o estabelecimento do jornal no mercado português de periódicos), é possível traçar uma relação entre as mudanças operadas em *A Revolução de Setembro* e a inter-relação de diversos factores. O binómio mais marcante desses factores é: o estabelecimento de um formato próprio para um periódico e/ou a conquista de espaço no mercado editorial.

Editando um periódico a partir de um reduzido efectivo de agentes, o estabelecimento de um formato próprio decorria da constituição da sua redacção e das suas competências e interesses individuais. Ao longo do período estudado e mantendo presente os diversos constrangimentos inerentes às condições de publicação do jornal (como o exílio de José Estêvão ou o final da carreira de Lopes de Mendonça, por exemplo), *A Revolução de Setembro* foi palco de alterações no corpo redactorial. O longo período cronológico da publicação de *A Revolução de Setembro* acompanhou igualmente a emergência e estabelecimento de várias gerações de jornalistas com diferentes formações e que abordavam e construíam a actualidade específica e contingente do período da sua actividade. A par das mudanças profundas ocorridas nas mais diversas esferas sociais portuguesas desde o início da sua publicação e sendo a orientação principal dos periódicos a construção de uma determinada realidade social num contexto particular, o mecanismo que a redacção de *A Revolução de Setembro* utilizou para acompanhar as alterações da proeminência de determinados conteúdos foi a criação de secções específicas. Após o período de segmentação por conteúdos (abarcando, sensivelmente, a primeira década de publicação), o jornal estabilizou o seu formato em meados do século XIX. A progressiva diversificação de secções em *A Revolução de Setembro* estaria ligada a questões de inserção do periódico num determinado segmento de mercado: o das publicações de teor generalista que abordavam profundamente a actualidade política e superficialmente outras esferas de actividade.

No que toca à articulação do formato do jornal com o mercado no qual este se insere, é possível detectar uma mudança essencial no espectro do jornal. No início do período estudado, *A Revolução de Setembro* é um diário exclusivamente político, no qual grande porção do espaço restante era indiferenciadamente ocupada. No final do intervalo cronológico abordado, a primazia dos conteúdos políticos é progressivamente diluída após uma clara segmentação dos conteúdos do jornal, decorrente de uma tendência para a especialização e divisão temática do discurso pelos diversos espaços físicos constituintes do jornal.

Com a existência de um mercado de periódicos no qual a concorrência era praticada ao nível dos conteúdos publicados, a criação de necessidades aos receptores por formatos jornalísticos mais focalizados (jornais literários, jornais teatrais e recreativos, entre outros) levaria à maior diversidade de assuntos abordados nos diversos órgãos de comunicação (contudo, segundo Bourdieu, a concorrência entre meios de comunicação social em vez de gerar diversidade, tende a favorecer a standardização da oferta¹). Relacionando essa afirmação com a heterogeneidade presente na oferta no mercado da época, essas questões reflectir-se-iam com particular incidência em órgãos de comunicação menos especializados, ou seja, em diários actualmente designados por generalistas. Por exemplo, a criação das secções “Espectáculos” e “Folhetim” esteve, possivelmente, associada a mudanças no panorama editorial de periódicos, em especial a partir da emergência de periódicos que abordavam mais aprofundadamente a questão da actualidade dos espectáculos, concedendo maior destaque às actividades teatrais e sua respectiva crítica.²

A suscitação de interesse no mercado por parte da redacção de *A Revolução de Setembro* implicava o recurso a estratégias de comunicação baseadas em modelos de identificação com os receptores, aplicadas nas diferentes secções do jornal, incluindo igualmente os espaços de divulgação (as secções “Anúncios” e “Espectáculos”, por exemplo). A progressiva dedicação de reputados autores no estabelecimento e manutenção de textos a que designaríamos por crónica social na secção “Folhetim” (abordando aspectos relevantes dos contextos de socialização nos quais os potenciais receptores eram intervenientes) contribuiu para a consolidação desse espaço na imprensa da época.

¹ Pierre Bourdieu, “L’emprise du journalisme”, *op. cit.*, pg. 87

² Como nos casos de *A sentinella do palco: semanário theatral* ou de *O desenhativo theatral: jornal recreativo, e moral*, editados em Lisboa entre o final da década de trinta e o início da década de quarenta

No caso particular da secção “Folhetim”, a representação dos grupos sociais potencialmente receptores da publicação no seu espaço e o seu reconhecimento no relato dos rituais colectivos de socialização era essencial para a produção de textos jornalísticos e para a criação de interesse por parte dos segmentos de mercado aos quais *A Revolução de Setembro* era dirigida. No fundo, era criado um modelo de identificação baseado em contextos de socialização a partir da sobreposição dos papéis de retratado e receptor na figura do leitor.

8 Tipologias de folhetim centradas em assuntos musicais

8.1 Crítica operática

O assunto central a abordar nesta secção é o agregado de artigos cujos conteúdos se referem a uma apresentação operática específica. Essa tipologia apresenta-se com frequência nos folhetins publicados em *A Revolução de Setembro* entre 1842 e meados da década de 40 (ou seja, anteriormente ao estabelecimento regular da rubrica “Revista de Lisboa”). Na sua maioria, esses textos eram publicados sem assinatura e os títulos dos artigos coincidiam ou com os nomes do objecto de crítica (ópera, peça de teatro ou dança¹) ou com a designação do teatro (“Theatro de S. Carlos”, por exemplo). Em ocorrências de menor frequência, os assuntos constituintes do folhetim nesse período compreendiam a crítica a intérpretes individuais (maioritariamente cantores²) e alguns textos nos quais o objecto discursivo central era a companhia do Real Teatro de S. Carlos.³

Uma quantidade expressiva dos folhetins de crítica operática obedece a uma tipologia relativamente fixa: uma breve introdução à ópera e contextualização da sua apresentação nas temporadas do Real Teatro de S. Carlos (podendo ser referida a sua recepção por parte do público) e uma curta apresentação do percurso da obra e/ou do compositor seguida de considerações gerais sobre a música e o relato detalhado da prestação dos principais cantores intervenientes (à semelhança do modelo vigente de crítica teatral⁴). A apreciação dos cantores recorria a comparações do seu desempenho ao longo de apresentações específicas da temporada e centrava-se nos momentos da ópera nos quais a personagem interpretada teria maior destaque. Nestes textos, é frequente a inclusão de frases do libreto (em itálico e com um avanço em relação ao bloco de texto) de forma a realçar determinados momentos da representação e a situar o leitor com o máximo de precisão.

¹ *A Revolução de Setembro*, n.º 465, 16 de Junho de 1842, pp. 1-2, n.º 488, 15 de Julho de 1842, pp. 1-2 e n.º 351, 18 de Janeiro de 1842, pp. 1-2, respectivamente.

² *Idem*, n.º 433, 4 de Maio de 1842, pp. 1-2

³ *Idem*, n.º 835, 19 de Setembro de 1843, pg. 1

⁴ *Idem*, n.º 488, 15 de Julho de 1842, pp. 1-2

Paralelamente à apreciação musical, poderiam ser referidas as suas características físicas e o guarda-roupa utilizado nessa produção particular. A título de exemplo, foi publicado num folhetim alusivo à apresentação de *Roberto Devereux*, de Donizetti:

A sr.^a *Carmini*, ainda assim, não foi infeliz na sua parte, e teria produzido efeito no dueto do 1.º acto *Questo addio fatale, estremo È un abisso di tormenti*.⁵

O principal critério de avaliação em relação ao guarda-roupa, ao enredo e à componente gestual é o parâmetro verosímil/inverosímil. Na cenografia, a apreciação relacionava-se com o elemento previamente referido misturado com o parâmetro magnificência. A prática de avaliação de elementos extra-musicais está documentada na apreciação da cenografia e figurinos de uma apresentação da ópera *Sapho* (de Pacini):

Em quanto ao modo porque está posta em scena, achamos que está muito bem ensaiada, mas vimos no vestuário, e scenario, poucas cousas que nos recordem a Grecia, sobretudo no templo, no atrio, e no palacio que nos mostraram, achamos sempre a linha curva, em vez do triangulo e do oblongo, unicos elementos da architectura grega.⁶

Nesta crítica encontra-se patente a preocupação na avaliação da reconstrução do passado nos espectáculos teatrais da época, característica da emergência de cânones historicistas associados ao então recente estabelecimento dos paradigmas científicos do Romantismo.

Em relação ao enredo, o folhetinista apresenta da seguinte forma o libreto de *Alina, Regina de Golconda* (de Donizetti) contribuindo para o enquadrar no seu juízo pessoal de valor acerca da dramaturgia operática de matriz italiana:

E o *libretto*? E o enredo do drama? É um apontoado de disparate, de inverosimilhanças, e de inconsequencias. Felizmente ninguem procura perfeições deste genero na opera italiana.⁷

⁵ *Idem*, n.º 1164, 17 de Fevereiro de 1845, pg. 2

⁶ *Idem*, n.º 699, 30 de Março de 1843, pg. 2

⁷ *Idem*, n.º 465, 16 de Junho de 1842, pg. 2

Nesta tipologia de folhetim, a componente de interpretação gestual era rara e superficialmente abordada, o que aponta para um período de familiarização da crítica com os cânones teatrais assentes na verosimilhança da representação, remetendo para a então recente recepção dos modelos românticos franceses de encenação, introduzidos em Portugal nas primeiras décadas do século, em especial graças à presença de companhias teatrais francesas e ao trabalho realizado por Émile Doux em diversos teatros lisboetas.⁸ No caso particular de uma apresentação de *La Vestale* (de Mercadante) este parâmetro é referido da seguinte forma:

Aconselhamos ao general romano, que tome algum cuidado em sua mimica, pois apesar de energica, revela um pouco excessivamente a sua tendencia para os exercicios de natação.⁹

A apreciação à prestação da orquestra era, em geral, episódica e de curtas dimensões, como no caso do folhetim referente à apresentação de *Alina, Regina de Golconda*:

O sr. Schire, e a orchestra tambem são dignos de especial menção porque não recusaram o seu contingente para fazer vingar em S. Carlos a bella producção de Donnizzetti.¹⁰

Apesar da referência prévia a modelos críticos franceses, no modelo específico de crítica operática empreendida pelo jornal encontra-se maioritariamente implicada a incorporação das convenções da tradição operática de matriz italiana na produção do discurso, em especial na adopção do vocabulário técnico italiano e sua utilização nos textos jornalísticos produzidos. Baseando-se na perspectiva de uma acção dramática compartimentada em números fechados, a crítica era empreendida a esses momentos isolados do seu contexto. A utilização de determinados termos em italiano (ou termos em português coincidentes com essas expressões) para designar as diferentes secções da ópera torna possível a constatação da existência e manutenção de um discurso técnico

⁸ Ver o artigo de Luís Augusto Palmeirim em *A Revolução de Setembro*, n.º 3383, 18 de Julho de 1853, pg. 1 e sua análise na secção Textos Teóricos.

⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 502, 2 de Agosto de 1842, pg. 1

¹⁰ *Idem*, n.º 465, 16 de Junho de 1842, pg. 2

transnacional na crítica operática da época. O emprego de expressões como: *ária*, *cabaleta*, *cavatina*, *duetto*, *rondó*, *presto*, *tercetto*, aponta para a centralidade dos fenómenos migratórios de músicos activos no espaço geográfico actualmente designado por Itália no estabelecimento de um jargão internacionalmente empregue nas esferas de produção e recepção musical. O tratamento tipográfico desse tipo de estrangeirismos não era uniforme, apesar destes serem frequentemente destacados pela utilização de tipo itálico.

Dos diversos casos analisados nesta tipologia de artigo, sobressaem duas críticas negativas que influem relevantemente na compreensão do repertório operático apresentado no Real Teatro de S. Carlos. O primeiro desses é uma crítica a uma apresentação de *Norma* (de Bellini).¹¹ O artigo inicia-se da seguinte forma:

Véo negro escondeu a sacerdotisa dos Gallos!.. A sentimental, apaixonada, terna, e sensível Norma foi sacrificada na noite de 27 de Dezembro á louca vaidade de se querer abusar do discernimento, e gosto do publico, incutindo-se-lhe por sublime, e optimo, o que alfim este julgou trivial, e commum. Norma bem querida dos habitantes de Lisboa, muito familiar aos ouvidos destes, e por tantas vezes, desempenhada com feliz successo, não era para se apresentar á face do público, com intrusas personagens, mal servidas, e peor accomodadas!..¹²

Este excerto aponta a frequente integração dessa ópera nas temporadas líricas do Real Teatro de S. Carlos e a sua boa recepção pelo público lisboeta noutras ocasiões. Nesse percurso, a representação então criticada apresentou-se como uma excepção. Contudo, manifesta-se enquanto exemplo de uma actividade de crítica circunstancial e contingente, centrada em aspectos efémeros de uma produção e execução particular como objecto de discurso construtor de actualidade teatral. Após uma apreciação pormenorizada da prestação dos cantores nos diversos números da ópera, o artigo descreve a sua recepção pelo público:

Uma grande parte dos amadores abandonaram o theatro antes de terminar o espectáculo: o rondó da Norma que demorava os *dillectanti* até á ultima nota, não foi escutado, senão por aquelles que patearam e outros que tiveram a curiosidade de assistir ao funeral da sacerdotiza dos Gallos.¹³

¹¹ *Idem*, n.º 628, 2 de Janeiro de 1843, pg. 1-2

¹² *Idem*, n.º 628, 2 de Janeiro de 1843, pg. 1

¹³ *Idem*, n.º 628, 2 de Janeiro de 1843, pg. 2

Num artigo relativo a um espectáculo operático individualizado poderia ser empreendida crítica à empresa concessionária do teatro, sendo esta apresentada da seguinte forma:

Devagar altas potencias, que se teem incumbido de formar o gosto dos assíduos frequentadores do nosso theatro;...devagar vos dizemos!...em uma opera assaz conhecida, e tão idolatrada pelos verdadeiros amadores do theatro italiano, não é facil impingir “gato por lebre”¹⁴

O segundo caso particular seleccionado foi a apresentação do *Stabat Mater* de Rossini. Um espaço considerável do artigo (quase dois terços) é ocupado por uma história metafórica, inspirada na mitologia germânica, da rivalidade entre duas fadas (dois sopranos da companhia) que se encontraram com Odin numa “casa negra” (o Real Teatro de S. Carlos).¹⁵ O texto elogiava a música apresentada, com recurso à figura tutelar de Palestrina no que toca à utilização do “estilo de imitação ou a fuga”,¹⁶ o que aponta para a metabolização do discurso historiográfico então recentemente estabelecido e centrado na mitificação de alguns compositores do passado. Contudo, a apreensão da empresa relativamente ao modelo do espectáculo (que, como foi previamente referido, levou à publicação de um anúncio na secção “Espectáculos”¹⁷) foi confirmada, pois o folhetinista apresentou o espectáculo como descontextualizado e alheio à rotina teatral associada ao Real Teatro de S. Carlos:

A idéa de uma musica religiosa n’um theatro fazia rir a todos [...] Não duvidamos que nos theatros de Italia o *Stabat Mater* fosse escutado com paciencia e admiração, – elle merece-a, e muito – mas isto era resultado de haverem em Italia muitos *diletanti*, e de ser lá Rossini conhecido, e amado de todos; aqui ha entendedores de musica, ha admiradores de Rossini, mas não ha amigos.¹⁸

¹⁴ *Idem*, n.º 628, 2 de Janeiro de 1843, pg. 1

¹⁵ *Idem*, n.º 723, 1 de Maio de 1843, pg. 1

¹⁶ *Idem*, *ibidem*

¹⁷ *Idem*, n.º 719, 26 de Abril de 1843, pg. 4

¹⁸ *Idem*, n.º 723, 1 de Maio de 1843, pg. 1

Neste excerto está claramente patente a estranheza causada pela importação do repertório coral-sinfónico sem recurso a encenação e sua apresentação no teatro lisboeta de ópera, suscitando um conflito dos cânones apresentados nesse espectáculo em relação aos hábitos de recepção cristalizados pela frequência do Real Teatro de S. Carlos. Está igualmente clara a distinção entre os mercados italiano e português no que toca ao repertório executado e ao público. Apesar desta obra ter sido apresentada em toda a Europa em teatros de ópera e a empresa do Real Teatro de S. Carlos tentar emular esse modelo, a inclusão de uma obra de matriz religiosa da autoria de Rossini, sem recurso a encenação, causou alguma perplexidade à assistência. A figura do compositor encontrava-se de tal forma conotada com as óperas de sua autoria que integravam regularmente as temporadas desse teatro (com particular incidência para as óperas cómicas, como *O Barbeiro de Sevilha*) que a sua recepção pelo público lisboeta foi assim relatada pelo folhetinista:

Nunca vimos o publico com os pés tão inteligentes; quiz vingar-se da desarmonia do theatro, pela armonia das pateadas¹⁹

Juntamente à crítica a apresentações específicas centrada exclusivamente na prestação dos cantores, foram publicadas, nos mesmos textos, informações referentes a diversos compositores, às suas obras e à forma como ambos são entendidos pelo folhetinista (sendo as suas apreciações pessoais baseadas na experiência articulada com o discurso publicado na imprensa, estrangeira ou nacional, da época). Nessa categoria de folhetins foram seleccionados três casos particulares de crítica: *La Vestale* (de Mercadante),²⁰ *Sapho* (de Pacini)²¹ e *Nabucodonosor* (de Verdi).²²

No primeiro caso, é apontada a relevância das óperas de Mercadante na programação daquela temporada teatral específica (nomeadamente *Il Bravo* e *La Vestale*) em relação à sua recepção por parte do público. A questão relevante para a selecção deste artigo é a apresentação realizada ao compositor:

¹⁹ *Idem*, *ibidem*

²⁰ *Idem*, n.º 502, 2 de Agosto de 1842, pp. 1-2

²¹ *Idem*, n.º 699, 30 de Março de 1843, pp. 1-2

²² *Idem*, n.º 876, 7 de Novembro de 1843, pp. 1

Afastou-se do genero italiano de canto, e instrumentação – foi de encontro ao gosto do seu paiz natal, procurou o puro e grandioso estylo allemão – e uniu com admiravel proficiencia as melodias deliciosas da patria de *Rossini* ás sublimes harmonias de *Haydn*, de *Mozart*, e de *Beethoven*.²³

Esta afirmação do folhetinista é surpreendente, pois a carreira de Mercadante desenvolveu-se essencialmente no circuito produtivo empresarial de ópera em italiano. Contudo, a inserção de Mercadante no mercado cosmopolita de entretenimento permitiu-lhe trabalhar em diversos pontos da Europa, entre os quais Paris (em 1835-1836).²⁴ Nessa cidade, Mercadante contactou com os modelos locais, o que, de acordo com uma recepção *a posteriori* pela musicografia italiana da segunda metade do século XIX, se traduziu na visão da influência da figura de Meyerbeer no compositor.²⁵ Porém, a comparação de Mercadante a Meyerbeer empreendida por um crítico de uma publicação generalista de um país periférico (como *A Revolução de Setembro*), em 1842, aponta para a codificação desse postulado ainda na primeira metade do século XIX. O compositor é apresentado da mesma forma que Meyerbeer, então reconhecido por alguns sectores do mercado enquanto paradigma germânico da composição.²⁶ Essa associação apresenta-se relacionada com a emulação do discurso realizado em relação a Meyerbeer publicado na imprensa estrangeira, sendo um decalque da perspectiva de diversos órgãos de comunicação, particularmente italianos, da época. Com a criação de categorias baseadas em critérios geográficos na classificação da produção musical, a proveniência germânica de Meyerbeer sobrepôs-se ao seu percurso cosmopolita e ao seu enquadramento no sistema produtivo de ópera em França, país no qual apresentou as suas composições mais relevantes para o estabelecimento de um repertório operático na época (como *Robert le diable*, *Les Huguenots* ou *Le prophète*). Essas composições eram frequentemente apreciadas e utilizadas enquanto paradigma composicional pela

²³ *Idem*, n.º 502, 2 de Agosto de 1842, pg. 1

²⁴ Ver Michael Wittmann, “Meyerbeer and Mercadante? The Reception of Meyerbeer in Italy”, *Cambridge Opera Journal*, vol. 5, n.º2 (1993), pp. 115-132

²⁵ Michael Wittmann, *op. cit.*, pp. 116-117

²⁶ Sobre a recepção de Meyerbeer na Itália e sua conotação criada pela imprensa periódica com a tradição musical germânica (tal como no caso português), apesar do compositor se ter afirmado enquanto codificador do *Grand opéra* em Paris ver Fabrizio della Seta, “L’image di Meyerbeer nella critica italiana dell’Ottocento e l’idea di «dramma musicale»” in Maria Teresa Muraro, *L’opera tra Venezia e Parigi*, Firenze: Olschki, 1988, pp. 147-176

imprensa periódica europeia, apresentando-as ou como expoentes máximos da dramaturgia de matriz francesa ou enquanto representantes da visão filosófica germânica em relação à música (devido à relevância atribuída a parâmetros como a harmonia e a orquestração, enquadrados na tradição de matriz austro-alemã por alguns agentes culturais da época).²⁷ O artigo prossegue com a referência à ascendência de Meyerbeer em Mercadante e, particularmente, em *La Vestale*, ópera na qual o compositor “tornou a musica mais livre”.²⁸ Cronologicamente, *Il Bravo* (estreada em 1839) e *La Vestale* (estreada em 1840) foram compostas após a passagem de Mercadante por Paris, período no qual o compositor reformulou o seu estilo, progressivamente integrador de tipologias musicais fluidas e destinadas a destacar a acção dramática a partir da música. A mudança no estilo de compositores italianos activos (mesmo que temporariamente) no espaço francês não é um facto original para a época, como o atestam os casos de Rossini ou Donizetti. Em termos institucionais, a principal distinção entre o mercado operático parisiense e o circuito cosmopolita estabelecido de teatros de modelo empresarial é a existência de uma instituição operática centralizadora paralela ao circuito teatral de modelo empresarial, na qual era apresentado essencialmente o património operático de uma possível tradição nacional (que incluía obras de diversos compositores activos em território francês). No período estudado, a codificação do género *grand opéra* apresenta-se central para a produção musical em Paris, o que torna essa tipologia operática o principal termo de comparação para determinar a influência de modelos franceses nos sistemas de produção de ópera em italiano. Apresentando-se Meyerbeer enquanto paradigma de composição operática de matriz francesa nos meados do século XIX, a comparação entre este e os compositores italianos da época é frequente, em particular no que toca ao reconhecimento de tendências reformistas nas óperas em italiano. A assumpção de influências exteriores (principalmente francesas) na tradição operática italiana de meados do século XIX, postulado recorrentemente utilizado até à actualidade, encontrava-se claramente explicitada na imprensa periódica coeva. Num período em que as figuras então tutelares da tradição operática em italiano (e que detinham a hegemonia do sistema empresarial de produção operática) terminaram a carreira, é necessário apontar a presença de diversas tendências reformistas no melodrama italiano, cujo traço unificador é a adaptação das tipologias musicais aos modelos dramáticos do Romantismo. A

²⁷ Fabrizio della Seta, *op. cit.*, pg. 154

²⁸ *A Revolução de Setembro*, n.º 502, 2 de Agosto de 1842, pg. 1

partir do final da década de quarenta do século XIX, o caso mais claro de influência de elementos característicos da tradição francesa na ópera italiana encontra-se nas obras de Verdi,²⁹ o que não exclui a presença de elementos indicativos da presença de orientações reformadoras em obras de compositores como Mercadante. Mesmo admitindo a influência francesa na reconfiguração do melodrama romântico italiano, apresenta-se problemático relacionar directamente as figuras de Mercadante e Meyerbeer, bem como criar afinidades entre os percursos tão dissemelhantes desses compositores. Por outro lado, as escassas apresentações de óperas de Meyerbeer no Real Teatro de S. Carlos (na data de publicação do artigo tinham sido representadas apenas *Margherita d'Anjou* e *Roberto il diavolo* – ou seja, o artigo foi redigido num período cronológico coincidente com o início da afirmação do compositor enquanto paradigma estético no panorama operático internacional e anterior à apresentação das óperas *Il profeta* e *Gli Ugonotti*) não permitiam inferir um paralelismo entre este e Mercadante (cujas óperas eram regularmente apresentadas em Lisboa). Apesar da sobreposição cronológica da carreira dos dois compositores, o jornalista aponta para a influência de Meyerbeer na prática musical coeva, implicando a codificação desse compositor enquanto figura tutelar da sua geração (em relação a elementos musicais específicos). A mitificação de Meyerbeer em Portugal na data de publicação do artigo configura-se como um resultado claro da reprodução descontextualizada da perspectiva de um segmento da imprensa estrangeira, nomeadamente francesa (que, à data, tinha contactado com óperas como *Robert le diable* e *Les Huguenots*) em *A Revolução de Setembro*. No artigo publicado, é abordada a dicotomia melodia italiana/harmonia alemã, questão recorrente no discurso jornalístico da época e frequentemente aplicada na apreciação realizada à obra de determinados compositores (maioritariamente provenientes de Itália, como o caso de Mercadante). Uma secção significativa da imprensa centrada em assuntos musicais dividia o mercado operático em dois pólos: a ópera italiana, caracterizada por uma suposta espontaneidade e propensão à melodia e a música de matriz sinfónica austro-alemã, caracterizada pela harmonia e apontada simultaneamente enquanto ciência e filosofia. Para essa imprensa, a produção de Meyerbeer incluía nos géneros operáticos os elementos entendidos como

²⁹ Sobre a influência da ópera francesa em Verdi ver James Hepokoski, “*Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in Il trovatore*”, Martin Chusid (ed.), *Verdi's Middle Period*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997, pp. 147-196, por exemplo. Sobre a reformulação das óperas de Verdi aquando da sua apresentação em Paris ver Arrigo Quattrocchi, “Da Milano a Parigi: “Jérusalem” la prima revisione di Verdi”, *Studi Verdiani*, 10 (1994/1995), pp. 13-60

germânicos, articulando as suas apreciações com postulados associados ao movimento romântico alemão.³⁰ Pelas questões abordadas, este artigo apresenta-se como representativo das perspectivas jornalísticas da época e aponta para a circulação de informação no mercado europeu de publicações periódicas. A comparação de compositores italianos com Meyerbeer é igualmente realizada num folhetim acerca da apresentação da ópera *Sapho*, de Pacini.³¹ Neste artigo, Pacini é acusado de ser:

[...]um cego imitador de *Rossini* [...], mas a Pacini além de lhe faltar a originalidade, falta-lhe também quasi sempre a inspiração[...]³²

O artigo prossegue com uma acusação feita à estagnação do compositor, que, segundo o folhetinista ignorava:

[...] o genero sublime e profundo creado pelos alemães *Hasler* e *Erdach*, e depois tão aperfeiçoada pelas inspirações de *Mozart* e de *Beethoven*, e pelas theorias do abbade *Voglez*; esse genero que nasceu com as idéas transcendentales de *Kant*; e com os dramas de *Goethe*, e de *Schiller*, esse genero que tantas maravilhas tem produzido nas creações fantasticas de *Meyerbeer*, de nada tem servido ao *Maestro* – É sempre *Rossinista* e exclusivamente *Rossinista*.³³

Neste caso, a referência a personalidades germânicas na codificação do sublime (categoria essencial na configuração do movimento romântico) por parte de um folhetinista pertencente a um mercado cuja influência matricial era francesa configura-se de forma curiosa. Por outro lado, o folhetim está assinado por “C.”, colaborador esporádico de *A Revolução de Setembro* (pelo menos sob essa assinatura) o que pode explicar a dissemelhança nas referências culturais publicadas neste artigo em relação aos conteúdos editados mais recorrentemente nos folhetins desse periódico.

O último dos casos seleccionados relativos à produção de discurso sobre a actividade de um compositor particular é a avaliação realizada pelo folhetinista a uma apre-

³⁰ Sobre a codificação inicial do movimento romântico na Alemanha e sua aplicação ao objecto musical ver Rita Iriarte (ed.), *Música e literatura no romantismo alemão*, Lisboa: Apáginastantas, 1987

³¹ *A Revolução de Setembro*, n.º 699, 30 de Março de 1843, pp. 1-2

³² *Idem*, n.º 699, 30 de Março de 1843, pg. 1

³³ *Idem*, *ibidem*

sentação de *Nabucodonosor* de Verdi na sua temporada de estreia em Lisboa.³⁴ Grande parte do texto aborda o estatuto do folhetinista enquanto autor e sua integração no campo jornalístico. Essa longa introdução (na qual o autor aponta para a dificuldade de “Estar sempre com desejo de satisfazer, de concordar com o gosto de todos!...”³⁵ e “ainda isto não é o pior: o pior são os criticos, a *variedade* mais cruel desta cruel *especie homo*”³⁶) é realizada de forma a preparar os receptores para uma opinião negativa relativamente à ópera:

Nabuchodonosor é uma opera pessima; a expressão dramatica não é nenhuma; não ha uma aria, não ha um duetto, não ha uma só peça completa: a orchestra, mal condusida, é toda carregada de cheios, em semitons, e em setimas preparadas, que produzem os piores effeitos; entre tanto ha no primeiro acto um côro em uma quazi-fuza, que produsiria um bom effeito, se fosse trazido depois de um canto simples, e agradável, que constituísse o contraste; ha uma aria de baixo no 4.º acto que tem uma soffrifel adazia, mas cuja caballeta não nos pareceu nada perfeita.³⁷

Este excerto aponta para a recepção de uma ópera que destoava do universo de recepção do folhetinista. Até à afirmação de Verdi no panorama teatral internacional, Portugal incluído (iniciada precisamente com *Nabucodonosor*),³⁸ os cânones vigentes na tradição operática italiana de então (e reconhecidos internacionalmente graças ao cosmopolitismo dessa prática teatral) foram estipulados por compositores como Donizetti e Bellini, tutelados pela figura de Rossini. Esses compositores eram preponderantes nos programas de temporada do Real Teatro de S. Carlos no início do período estudado. A apresentação de um espectáculo baseado nessas convenções (apesar de ligeiramente alteradas, sobretudo na utilização dos coros, por exemplo) e a sua avaliação por um folhetinista rotinado às temporadas do S. Carlos implicou o exacerbamento por parte deste das distinções entre o produto musical verdiano e os cânones conformes à sua

³⁴ *Idem*, n.º 876, 7 de Novembro de 1843, pg. 1

³⁵ *Idem*, *ibidem*

³⁶ *Idem*, *ibidem*

³⁷ *Idem*, *ibidem*

³⁸ Luísa Cymbron, *A ópera em Portugal 1834-1854: o sistema produtivo e o repertório nos Teatros de S. Carlos e de S. João*, Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 1998, pg. 280

experiência, destacando negativamente o primeiro (“não ha uma só peça completa”³⁹). A ideia de um reconhecimento deficiente dos cânones estabelecidos na ópera de Verdi por parte do folhetinista é reforçada pelos conteúdos do capítulo referente a *Nabucodonosor* no livro de Abramo Basevi.⁴⁰ Nesse texto, Basevi aponta para a influência do período de produção rossiniana em França nesta ópera (particularmente de *Moïse e Guilherme Tell*), bem como de Haydn (nomeadamente *A Criação*), integrando-a no agregado de convenções dramático-musicais estabelecido a partir de finais do século XVIII.⁴¹

Tal como referido anteriormente em relação a um texto, nos folhetins centrados na avaliação de uma apresentação operática podiam ser tecidas críticas às empresas gestoras do teatro.⁴² Um caso exemplar é o parágrafo final do texto referente a uma representação de *La Prigione d'Edimburgo* (de Federico Ricci) publicado em *A Revolução de Setembro*.⁴³

Escrepturou-se para compositor e danças o sr. *Cortezi*, que vem ganhar bons vintens, e que exclamou ao entrar na caixa de S. Carlos – *faro resurgere il teatro*. Esta personagem promettia maravilhaas – ensaiou a dança *Procida* que não espantou, e depois o que temos visto? *Os doudos por porjecto* (pateada) *Orestes*, e *Adina*, que de nada valem. Não teremos uma dança de grande espectáculo ao menos uma vez antes de se fechar o teatro? Conservar se ha ocioso o sr. *Cortezi*, venvendo em paz a sua escriptura, para obrigarem um artista, que não é compositor, a presentear nos com danças como o *Lago das fadas*, cujo merito consiste em levantar nos as Sylphides do corpo de baile nas toscas peanhas, que despertam a hilaridade da plateia? A estas perguntas dos frequentadores de S. Carlos valia a pena de dar cabal resposta, e para isso emprazamos a quem compete, para que se apresse a elucidar a materia.⁴⁴

³⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 876, 7 de Novembro de 1843, pg. 1

⁴⁰ Abramo Basevi, *op. cit.*, pp. 1-18

⁴¹ *Idem*, pg. 4

⁴² *A Revolução de Setembro*, n.º 628, 2 de Janeiro de 1843, pp. 1-2

⁴³ *Idem*, n.º 483, 9 de Julho de 1842, pp. 1-2

⁴⁴ *Idem*, n.º 483, 9 de Julho de 1842, pg. 2

Outro exemplo de como a atribuição de responsabilidades à empresa gestora do Real Teatro de S. Carlos por parte do folhetinista é o artigo referente a uma apresentação de *I martiri* (de Donizetti), que se inicia da seguinte forma:

A empresa actual do nosso theatro italiano, com uma ostentação van, a que se pôde chamar quichotismo *theatral*, quiz-nos apresentar um espectáculo magnifico, que nos deslumbrasse, sem attentar porem, que nem *moral* nem *materialmente* estava habilitada, para poder satisfazer a tudo quanto demandava uma ópera como os *Martyres*.⁴⁵

E prossegue:

A empresa assim entregue a pessoas, que valendo-se da nenhuma experiencia dos empresarios transactos, e das crises a que ellas mesmas os levaram, para de tudo depois se aproveitarem, sem gosto, nem capricho, nem animo para dispendarem [...]⁴⁶

Após uma curta apreciação da música e da forma como esta foi interpretada pelos cantores nos moldes habituais, o folhetim serve-se da sua crítica ao guarda-roupa, à cenografia e da insuficiência de efectivos corais e orquestrais para atingir a empresa, concluindo o artigo da seguinte maneira:

[...] senão é apenas uma caricatura da grande ópera *Os Martyres*, o que a empresa nos tem embutido, como nunca visto espectáculo! “É o velhaco que dá o gato “Tolo quem por lebre o papa.”⁴⁷

No que toca à instituição de um modelo no qual se inseriam os folhetins encarregues de avaliar uma representação específica de uma ópera é possível constatar a existência de traços recorrentes nessa tipologia jornalística (nomeadamente a centralidade da prestação dos cantores). Por outro lado, esse modelo foi publicado com diversas variantes (devido à fluidez dos assuntos abordados e à contingência da actividade jornalística), o que torna difícil uma compartimentação dos folhetins por categorias rígidas.

⁴⁵ *Idem*, n.º 683, 10 de Março de 1843, pg. 1

⁴⁶ *Idem*, *ibidem*

⁴⁷ *Idem*, n.º 683, 10 de Março de 1843, pg. 2

Mantendo uma estrutura semelhante, os diversos textos poderiam dar mais enfoque a questões relacionadas com a empresa ou com a apresentação de cantores em particular, exorbitando os limites de um texto exclusivamente centrado num objecto delimitado e específico, como era o caso de uma representação operática. É igualmente frequente a intersecção, inter-relação e sobreposição de alguns assuntos particulares nas diversas tipologias de folhetim estudadas.

Em casos excepcionais durante a colaboração de Lopes de Mendonça com *A Revolução de Setembro*, eram editados folhetins sobre assuntos musicais redigidos por outros autores. Um caso particular é a apresentação da ópera *Il profeta* (de Meyerbeer) aquando da sua temporada de estreia no Real Teatro de S. Carlos.⁴⁸ Este artigo inclui o relato do enredo, um resumo da estrutura dramática e uma apreciação à prestação dos cantores, cenografia e música:

A phisionomia da *partitura* do *Propheta* é de um grandioso austero. Seria talvez para desejar alguma variedade mais de melodias nesta opera, puramente theologica, cujo thema quasi sempre sombrio chega a fatigar a attenção. A instrumentação é trabalhada com primor. Depara se com engenhosas e bizarras combinações, e com enlaces de harmonias, cujo effeito, força é dize-lo, se torna por vezes mais curioso, que dramatico.⁴⁹

[...] o merito principal do *maestro* consiste em affastar-se desdenhosamente da escola italiana, deixando por systema as encantadoras melodias do *Rossini*, *Mercadante*, *Bellini* e *Donnizzetti* para ouvir só as inspiraões *tudescas* da musa de *Gluck*, *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, e *Spohr*.⁵⁰

As primeiras apresentações da ópera *Mocana* (da autoria de Francisco Xavier Migone) no Real Teatro de S. Carlos justificaram a publicação de um folhetim de três páginas altamente elogioso para essa produção.⁵¹ Tendo sido um compositor previamente criticado em *A Revolução de Setembro* (apesar do desenvolvimento da polémica ter ocorrido na secção “Correspondência”, indirectamente relacionada com a redacção

⁴⁸ *Idem*, n.º 2411, 4 de Abril de 1850, pp. 1-2

⁴⁹ *Idem*, n.º 2411, 4 de Abril de 1850, pg. 1

⁵⁰ *Idem*, n.º 2411, 4 de Abril de 1850, pg. 2

⁵¹ *Idem*, n.º 3637, 20 de Maio de 1854, pp. 1-3

do jornal),⁵² o seu produto musical é positivamente enquadrado na tradição da geração de compositores que incluía Donizetti e Mercadante. O texto referia o anti-nacionalismo dos críticos de Migone (reforçando o pendor proteccionista da actividade artística portuguesa por parte da redacção do jornal)⁵³ e apontava para uma calendarização menos adequada da ópera, apresentada na temporada após *Rigoletto* e *Il Trovatore*. Seguidamente é comparado o enquadramento de Verdi em relação aos sistemas instituídos de produção e a sua autonomia financeira com o perfil de Migone que “á excepção do saber e do talento, não tem uma só unica vantagem das que deixamos indicada a favor do compositor italiano”.⁵⁴ Esta citação estabelece uma comparação favorável dos recursos técnicos empregues por um compositor relativamente inexperiente como Migone em relação à figura então internacionalmente dominante e codificadora da produção operática. A afirmação de um proteccionismo exacerbado da produção nacional é característica de alguns sectores presentes no campo jornalístico português da época e reflexo do papel da imprensa enquanto criadora social de uma retórica integradora de um país periférico numa esfera cosmopolita de produção cultural. Na perspectiva desses grupos e de acordo com o artigo supra-citado, Migone detinha capacidades técnicas superiores a Verdi, mas não dispunha de iguais condições de acesso ao circuito teatral internacional.

⁵² Ver secção “A Revolução de Setembro de 1840 a 1857” e *A Revolução de Setembro*, n.º 1537, 3 Julho de 1846, pg. 3

⁵³ *A Revolução de Setembro*, n.º 3637, 20 de Maio de 1854, pg. 2

⁵⁴ *Idem*, n.º 3637, 20 de Maio de 1854, pg. 3

8.2 Crítica à empresa do Real Teatro de S. Carlos

A partir do início da publicação regular da secção “Folhetim” em *A Revolução de Setembro*, a crítica à entidade gestora do Real Teatro de S. Carlos configura-se enquanto temática recorrente. Num período anterior ao estabelecimento de uma crítica musical regular nessa secção, esse assunto era tratado e apresentado enquanto incorporação de críticas às diversas estruturas de poder e de discurso político no folhetim de *A Revolução de Setembro*. As enormes contingências da programação teatral em Portugal no período estudado e a sua dependência em relação ao poder político volátil então vigente condicionaram a actividade do S. Carlos e a produção de discurso jornalístico sobre esse espaço. A instabilidade das temporadas, a dificuldade na programação e na contratação da companhia residente, bem como a qualidade dos espectáculos apresentados eram os principais assuntos referentes à gestão do teatro abordados pelos folhetinistas.

Logo aquando do estabelecimento do espaço “Folhetim”, as questões relacionadas com a gestão do teatro lírico dominaram uma quantidade substancial dos textos de conteúdo original publicados em *A Revolução de Setembro*. Exemplo disso é o folhetim intitulado “Crise Theatral”, reportando-se a uma interrupção na apresentação de óperas no Real Teatro de S. Carlos no final do ano de 1841:

Às 7 horas da noite chegavam as seges, e as carruagens ao largo do theatro – flamejavam os archotes, os lacaios abriam as portinholas – desciam damas e cavalheiros, e esbarravam nas portas do *Lyrice Pantheon* hermeticamente fechadas. Tudo era escuridão, tudo era silencio, e não se atinava com a causa desta novidade, pois não houve annuncio de suspensão de garantias harmonicas, não houve quebra no contracto do tabaco, nem outra occurencia, que fizesse plausível a clausura da sala de expectaculo. Formaram-se gruppos, conversou-se sobre o caso; choveram as recriminações sobre essa empreza vergonhosa, que parece ter a peito acabar com aquelle theatro da capital.⁵⁵

Seguidamente, é reconstituída uma possível conversa desses grupos que incluía uma explicação para o encerramento do teatro, nomeadamente uma questão relacionada com a troca de papéis entre cantores, realizada pelo então gestor (José de Freitas Gui-

⁵⁵ *A Revolução de Setembro*, nº 326, 16 de Dezembro de 1841, pg. 1

marães) e o pedido de transferência para a esfera política a decisão sobre a direcção do teatro:

e aqui tem o governo o resultado de consentir na direcção do theatro de S. Carlos a actual insupportavel direcção.⁵⁶

O artigo prossegue referindo a indignação dos presentes e as medidas a tomar:

Concordou-se em que a plateia, até aqui demasiado condescendente pela escassez dos concorrentes, devia encher-se (ao menos uma vez durante a actual empresa) para protestar á força de pateada, e de assobio contra os despotismos e os inauditos caprichos que regulam a administração do theatro, largamente subsidiado para divertimento, e não para escândalo desta capital.⁵⁷

É notória a referência ao público do S. Carlos na época, que, segundo o redactor, o frequentava devido à falta de concorrência no que toca à apresentação de espectáculos operáticos. A centralidade dos subsídios estatais para a manutenção do teatro foi igualmente referida, enunciando assim as responsabilidades que o Real Teatro de S. Carlos deveria assumir junto do público que financiava o teatro directa (através da compra de bilhetes) e indirectamente (através do pagamento de impostos). A alusão à escassa afluência de público na plateia (não referindo os camarotes), público mais flutuante e sem vínculo ao teatro, durante a gestão da empresa da época é importante para perspetivar essa administração, em especial se conciliada com o elogio empreendido à gestão do Conde de Farrobo (de características excepcionais, assentando essencialmente num modelo mecenático⁵⁸). Para o redactor apresentam-se bem claras as diferenças entre as duas gestões, recomendando até o regresso de Farrobo à empresa do Real Teatro de S. Carlos:

Houve quem dissesse que o sr. Joaquim Antonio de Aguiar, ministro do reino [...] mandára chamar o sr. conde de Farrobo para lhe insinuar a necessidade de tomar conta quanto antes da direcção de S. Carlos. Se assim fôr, applaudiremos

⁵⁶ *Idem*, *ibidem*

⁵⁷ *Idem*, *ibidem*

⁵⁸ Luísa **Cymbron**, “Entre o modelo italiano e o drama romântico – os compositores portugueses de meados do século XIX e a ópera”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 10 (2000), pg. 124

altamente o procedimento do ministro, que em politica será sempre nosso adversario.⁵⁹

A visão quase messiânica da figura do conde de Farrobo revela que a alta consideração em que sua gestão foi tida pelo redactor do folhetim, que apoiaria a decisão do ministro do reino, apesar deste ser seu adversário político. Esta questão pode estar a questões políticas, não se prendendo exclusivamente com a gestão teatral. Sendo Farrobo um dos financiadores da causa liberal e, simultaneamente, responsável por uma gestão ímpar do Real Teatro de S. Carlos, encontrar-se-ia altamente cotado junto dos órgãos da imprensa liberal (como *A Revolução de Setembro*). O artigo termina com a menção da possibilidade de, no caso de Farrobo retomar a gestão do Real Teatro de S. Carlos, este processar a corrente empresa pelos danos causados à reputação do teatro.⁶⁰

Pouco mais de uma semana após a publicação do folhetim supra-referido, *A Revolução de Setembro* editou um texto assinado por “Eu” e datado de 23 de Dezembro de 1841, no qual o seu autor apreciava negativamente o desempenho da empresa gestora do Real Teatro de S. Carlos.⁶¹ Esse folhetim abordava um acontecimento promovido pela empresa, supostamente relatado por um espectador e entregue ao folhetinista para publicação, a contratação de “palmas assalariadas” pela empresa do teatro no espectáculo realizado a 21 de Dezembro:

Esta noute de 21 de Dezembro, fui ao theatro não porque deixasse de conhecer que ha ahi sempre as mesmas cousas e por isso nada tinha que ver; mas para ver uma scena variada dessa monotonia e solidão ordinaria da platéa que agora em tempo de frio é tão custoso de soffrer entre pouca gente. Era pois variedade nos expectadores, porque no theatro...quem deu? Tinha eu ouvido dizer na loja de ferragem da Rolha que os ministros do tabaco, interinamente (ou individualmente) encarregados dos negocios do theatro haviam decretado em conselho distribuirem-se muitos camarotes a algumas familias, que tiveram nessa noute dous espectaculos (o do palco, e o da platéa) de mofo (oh lé...), e alguns trezentos bilhetes aos empregados das repartições ás suas ordens, com tanto que fossem prevenidos a dar muita palma, e a pôr fora da platéa a murro e a cachação todo o bixo careta que se atrevesse a levantar os tacões do chão tanto como

⁵⁹ *Idem*, *ibidem*

⁶⁰ *Idem*, *ibidem*

⁶¹ *Idem*, nº 333, 24 de Dezembro de 1841, pp.1-2

a grossura de um cigarro ou de meia onça de sabão – Isto nos disseram logo, que eram ordens dos ministros que interinamente, tem a pasta do teatro – ⁶²

Não é possível avançar certezas em relação à autoria e estatuto do artigo. Este poderia ter sido redigido pelo suposto autor ou pelo jornalista. No primeiro caso, seria relevante mostrar a aceitação de um texto redigido fora do âmbito redactorial do jornal no qual a redacção se revia (o suposto autor refere que tinha mostrado o texto a vários jornais, que não o quiseram publicar), contribuindo para a sua divulgação, tal como no caso do artigo sobre *L'assedio di Diu* abordado anteriormente.⁶³ Seria igualmente interessante reflectir na facilidade com que um frequentador do S. Carlos (dependendo exclusivamente do seu estatuto individual junto da redacção ou de contactos privilegiados nas suas redes de socialização) conseguia publicar um texto na esfera pública apesar de não ser jornalista, mostrando a acessibilidade dessa esfera (a facilidade de acesso ao espaço público de discussão seria central para o Iluminismo de matriz burguesa, contribuindo para a sua ideia de democratização da divulgação de informação). Nesse contexto, qualquer indivíduo poderia e deveria aceder à esfera pública se detivesse informação considerada de interesse público. No segundo caso, seria relevante problematizar a questão da invenção de uma alegada reportagem. Sem conhecimento presencial da cena e considerando o interesse público na revelação do conteúdo da mesma, poder-se-ia publicar um texto que apresentasse os factos entendidos como relevantes, baseado em testemunhos directos ou indirectos, alegando a autoria de terceiros e desresponsabilizando, até certo ponto, os jornalistas de *A Revolução de Setembro*. O suposto autor enquadra socialmente os elementos contratados pela empresa, deslocados do espaço social delimitado pelos teatros lisboetas:

Estavamos no salão quando alguns homens que chegavam, uns de casaca de rabo d'arara, outros de bacalhaus que cortavam as orelhas, nos perguntaram; se por ali é que se ia para a platéa? ⁶⁴

O lustre já estava aceso, ficaram alguns pasmados a olhar para elle, e nós a examinar-lhes os gestos, e pasmos até que se foi reunindo toda a malta enviada

⁶² *Idem*, nº 333, 24 de Dezembro de 1841, pg. 1

⁶³ *Idem*, nº 108, 21 de Março de 1841, pg. 3

⁶⁴ *Idem*, nº 333, 24 de Dezembro de 1841, pp. 1-2

pela empresa, que foi ocupando os logares mais dianteiros; naturalmente porque, não costumados ao theatro pensaram que de perto se vê melhor e gosa mais – Foi o panno acima, e ás duas por três, estavam os homens a dar palmas sem que nem para que – ⁶⁵

Ao que o público habitual reagiu:

A boa rapaziada que sabe o que é theatro, e que se offendeu de a quererem ludibriar por um modo tão pouco honesto insistiu nas pateadas: tôda a gente sensata aprovou a sua destemida e nobre deliberação á vista de tanto marmanjo, e pateou com ella. Até alguns velhos que já não tinham muita força nos calcanhares e que por medo de escorregar não usam tacões tacheados, tiraram o seu pataquinho da algibeira e punham-se a batucar nos bancos – Os homens pagos e assalariados pelo valor de um pinto acompanhado da ameaça de irem para a rua, rachavam as mãos, mas a pateada dada por mestres e frequentadores de theatro parece que ficava vencedora – Ferviam outra vez as palmas; que tinham de notável serem dadas ou adiante do nariz ou em posição de mãos postas para rezar. Por fim os homens zangados já de lhe doerem as mãos de tanta palmatoadada para que talvez não viessem prevenidos com as mãos untadas de azeite, se o competente cabello, arderam e foram aos ares. ⁶⁶

O suposto redactor insiste no desconhecimento das convenções de comportamento nos teatros por parte dos contratados (a localização espacial para assistir ao espectáculo e a forma de bater palmas). É curiosa essa insistência na distinção social assente no domínio de convenções de comportamento num espaço caracteristicamente frequentado por elementos de grupos sociais mais favorecidos (como era o teatro de ópera) e sua publicação num periódico que se assumia como um defensor do “povo” e dos agregados sociais mais desprotegidos face à acção governativa. Apesar de se situar num ponto específico do espectro político, a redacção de *A Revolução de Setembro* incorporou, nesta ocorrência, elementos retóricos supostamente contrários aos seus postulados na denúncia de uma situação concreta relacionada com a gestão de uma instituição beneficiária do erário público. A adopção dessa retórica contribui assim para a constatação da presença de um discurso assente em critérios distintivos produzido por

⁶⁵ *Idem*, nº 333, 24 de Dezembro de 1841, pg. 2

⁶⁶ *Idem*, *ibidem*

elementos pertencentes a grupos sociais particulares que partilhavam um determinado domínio de convenções sociais características. Apesar da realização constante da defesa do “povo” pelo jornal, estava patente uma clara separação dos percursos de socialização de diversos grupos sociais, ou seja, tendo em conta a simpatia pelos socialmente mais desfavorecidos (de acordo com critérios económicos e laborais) expressa pelo periódico, neste caso específico, elementos desse grupo eram criticados pelo redactor do texto por frequentar um espaço que não lhes era familiar. Essa presença, segundo o autor, assentou na existência de uma relação assimétrica de poder (em alguns casos laboral) entre estes e os empresários do teatro. Consequentemente, os membros da claque apresentavam-se enquanto colaboradores materiais da política da empresa empreendida e relatada, tendo sido alegadamente manipulados pelos empresários do Real Teatro de S. Carlos. A visão do autor deste texto específico, assente na separação dos percursos de socialização num momento em que *A Revolução de Setembro* centra os seus folhetins no ataque à empresa então gestora do S. Carlos, é contradita alguns anos depois por Lopes de Mendonça, num artigo que apontava o teatro como um importante elemento civilizador do “povo”.⁶⁷ Essas contradições contribuem para uma perspetivação da actividade jornalística como contingente e sujeita a mudanças, levantando dificuldades na identificação de linhas orientadoras rígidas para uma publicação diária com o mercado, os colaboradores e a continuidade de tiragem de *A Revolução de Setembro*. Depois da confissão de instigação por parte da empresa realizada por alguns dos membros da claque, o redactor prossegue:

Diz-se que o ministerio publico vai proceder a accusação da empreza, como perturbadora do socego publico, e acho que faz bem. Um dos pontos da accusação, de não pouca importância, deverá ser de certo o não comparecimento dos srs. da empresa nos seus camarotes effectivos – A razão é simples: – se houvesse bordoadas sérias não queriam apanhar alguma perda, quando por dinheiro podia ser apanhada no espinhaço de algum pobreirão – O outro ponto versa sobre as armas que se diz terem-se encontrado em alguns dos aprisionados –⁶⁸

⁶⁷ *A Revolução de Setembro*, n.º 1669, 28 de Setembro de 1847, pp.1-2. Ver secção «“Revista de Lisboa” – Lopes de Mendonça e a crónica social lisboeta»

⁶⁸ *Idem*, n.º 333, 24 de Dezembro de 1841, pg. 2

Uma semana após a publicação do texto referido, o folhetim publicado por *A Revolução de Setembro* referia-se exclusivamente aos gestores do Real Teatro de S. Carlos e intitulava-se “Os Casmurros”.⁶⁹ O artigo refere-se a esses agentes da seguinte forma:

Em logar de remediarem o mal na sua origem, entregando a direcção do estabelecimento a quem entenda de musica e dança, a quem não seja *ex-professo* em *mercearia*, obstinam-se em conservar a influencia no palco scenico para flagello dos *dilettanti* da capital.⁷⁰

A acusação de má gestão do teatro, por falta de conhecimento das esferas da dança e da música aliado a uma questão economicista é aqui referida. De acordo com o folhetinista, os mais afectados com a gestão do S. Carlos seriam os elementos que detinham conhecimento dos códigos performativos dos teatros de ópera (os segmentos populacionais privilegiados, que poderiam utilizar esse conhecimento como forma de distinção social – isso mostra-se bem patente no folhetim que aborda a claque contratada⁷¹). Seguidamente aborda-se a questão do esclarecimento do incidente com a claque por parte dos gestores do teatro:

Depois da grosseira e indigna provocação dos trezentos bilhetes dados ás casas *d'ajustar taboado*, entendeu-se que os *Casmurros* empresarios dariam a competente satisfação á gente decente offendida. Assim se fez correr; mas o que appareceu foi o supplemento do *doido* da rua dos Capellistas, que parece o órgão semi-official do tabaco; e que tem licença para escrever o que lhe dá na cabeça sem fiança, sem garantia, e sem responsabilidade. O *Luiz da neve* foi o encarregado de espalhar no salão a apologia tabacal; e os homens persuadiram-se que tinham metido lança em África, appellidando a *pateada estrangeirada* sem reparar em que as modas são estrangeiras, e que em sendo boas costum muito a largar. Ainda se atolaram, ainda se comprometteram mais.⁷²

⁶⁹ *Idem*, nº 338, 31 de Dezembro de 1841, pg. 1

⁷⁰ *Idem*, *ibidem*

⁷¹ *Idem*, nº 333, 24 de Dezembro de 1841, pp. 1-2

⁷² *Idem*, nº 338, 31 de Dezembro de 1841, pg. 1

É interessante realçar a necessidade de justificação na esfera pública a partir de uma publicação periódica que, segundo o jornalista, seria defensora da empresa gestora do Real Teatro de S. Carlos e, possivelmente subsidiada pela mesma, pois podia escrever “sem fiança, sem garantia, e sem responsabilidade”, contrariamente aos constrangimentos impostos pela Carta de Lei de 19 de Outubro de 1840. Outro nível da esfera pública no qual a empresa se tentou justificar foi o salão, no qual também foi feita uma apologia da gestão da empresa de então. Essa ideia remete para a importância da socialização nos salões da burguesia e aristocracia e aponta-os como espaço de discussão de opinião, tentando a empresa criar uma opinião favorável em várias instâncias do espaço público. O balanço à política de gestão da empresa do teatro prosseguiu:

Depois appareceu um annuncio no Diário pormettendo-nos os *casmurros* os mais distintos cantores da Europa. Esta não péga. Já disseram que vinha o *Fornasari*, e o *Maggirolli* assim como tinham dito que vinha a *Cerillo* – e no fim tivemos *Antoldis*, *Nullis*, e *Leis*, que são baratinhas, como os *rapazes de Braga*, que se mandam encommendar dos Brazis. Mais valia que os empresarios se pintassem, e vestissem, e que se escripturassem como cantantes; ficava tudo em casa, e o applauso seria immenso. Ninguém deixaria em tal caso de concorrer á deserta platêa de S. Carlos.⁷³

Grande apparato! Isso não é para as barbas dos casmurros. Ahi está a *Ignez de Castro*, Opera d’assumpto nacional, em que não vimos senão scenas velhas e sedições, em que o vestuário dos coristas, peccava contra a historia e contra a decencia, em que tudo é uma vergonha.⁷⁴

Possivelmente, o autor do texto contrapõe o aparato das montagens na gestão de Farrobo e crê que seria impossível para os então empresários atingir esse nível. Dando o exemplo de uma ópera de temática nacional (*Ines di Castro*, composta de acordo com as tipologias operáticas de matriz italiana por Pietro António Coppola, estreada no final de 1841 e cujo enredo se enquadra nos moldes do drama romântico) apreciando negativamente a forma como esta foi apresentada ao público, em especial no que toca ao guarda-roupa, desadequado do ponto de vista da verosimilhança histórica (central para a encenação de espectáculos teatrais no século XIX) e da moral vigente. O tema de Inês de

⁷³ *Idem*, *ibidem*

⁷⁴ *Idem*, *ibidem*

Castro foi um dos poucos assuntos relacionados com o património histórico português a integrar o mercado internacional de ópera em italiano, tendo sido musicado por diversos autores a partir do século XVIII.⁷⁵ O folhetinista enquadra a política da empresa gestora do Real Theatro de S. Carlos em relação à concorrência na oferta de entretenimento:

Lembraram-se também de pôr demanda ao theatro da rua dos Condes por ter cantoria portugueza; ao menos assim corre em toda a parte. Notaram que a platéa da rua dos Condes está sempre cheia; e não querem crer que o motivo deriva do gosto, do tacto, e da habilidade do empresario desse theatro, que não se poupa a despesas para sustentar a sua reputação. Devem saber que agora até o Salitre tem enchentes, e que importa também ir demandar esses empresarios para que não ponham a engraçada sr.^a Engracia sobre a corda bamba, porque S. Carlos tem o privilegio da dança, o exclusivo culto de *Terpsichore*.⁷⁶

Os assuntos relacionados com a gestão teatral são apresentados pelo folhetinista como o cerne da afluência do público, sendo que no caso do Teatro Nacional da Rua dos Condes, a “habilidade do empresário” (o conde de Farrobo, que transitou do Real Teatro de S. Carlos para esse teatro e contratou João Guilherme Daddi para director musical e manteve o encenador/actor Émile Dour) foi central nesse aspecto. Neste excerto é igualmente realizada a referência à criação de ópera em português nesse teatro (como previamente referido, foi publicado um anúncio nesse sentido em *A Revolução de Setembro*⁷⁷).

Após um curto período no qual não foram editados folhetins (de 7 a 17 de Janeiro de 1842), a retoma dessa secção fez-se com um artigo atípico que centrava o seu objecto no bailado *Procida* (da autoria de Antonio Cortesi⁷⁸) apresentado no Real Teatro de S. Carlos. Numa edição posterior do jornal foram brevemente referidas as recepções dos diversos bailados coreografados por Cortesi, criticando o seu desempenho.⁷⁹ Tendo em conta a primazia dos conteúdos operáticos nos folhetins sobre o Real Teatro de S. Carlos, esse bailado foi abordado de uma forma alargada como crítica à gestão do

⁷⁵ Ver Manuel Almeida **Carvalhais**, *Inês de Castro na ópera e na chorographia italianas*, Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1908

⁷⁶ *Idem*, *ibidem*

⁷⁷ *A Revolução de Setembro*, nº 155, 21 de Maio de 1841, pg. 4

⁷⁸ Sobre o coreógrafo ver Maria Helena de Abreu **Coelho**, *op. cit.*, pp. 376-378

⁷⁹ *A Revolução de Setembro*, nº 483, 9 de Julho de 1842, pg. 2

teatro, que tentou promover a dança nos espectáculos apresentados. As comparações negativas à gestão do conde de Farrobo permanecem e grande parte do texto é o resumo do enredo, no qual se afirma:

Dentro em pouco prorompe a hilaridade da platea. É porque começam a atravessar a ponte rebanhos de carneiros e porcos *ao natural*, depois cavallos, depois burros, depois pastores – toda a especie de raridades. Ah! se os tres empresarios tambem passassem na procissão, estamos certos de que o effeito seria estrondoso!⁸⁰

O estabelecimento de uma crítica às iniciativas relacionadas com a gestão do Real Teatro de S. Carlos anteriormente às apreciações dos espectáculos do referido teatro no início de publicação da secção “Folhetim” implica a primazia da questão política. Com a criação de um novo espaço destacado na primeira página, foi possível expressar os pontos de vista da redacção do jornal em relação ao Real Teatro de S. Carlos paralelo ao artigo de fundo centrado na acção governativa. A partir desse momento, a gestão do S. Carlos começou a ser frequentemente abordada nesse espaço. Tendo em conta que os folhetins publicados no ano de 1841 não realizavam crítica aos espectáculos apresentados, mas às opções tomadas pela empresa gestora do S. Carlos, o aspecto de recepção de uma representação operática não era considerado de interesse público pela redacção d’ *A Revolução de Setembro* nesse período, ao contrário do enquadramento desse espectáculo na gestão do teatro, sobretudo tendo em conta os subsídios estatais atribuídos ao Real Teatro de S. Carlos. Por outro lado, a inexperiência dos jornalistas na redacção de folhetins conduziu à importação das tipologias referentes aos assuntos políticos abordados na secção “Interior” pelos mesmos. Com a suavização do cariz político do jornal, os conteúdos do folhetim aproximaram-se de temáticas relacionadas com o mundo social dos segmentos de mercado consumidores de entretenimento teatral, mantendo, diluída e pontualmente, alguns traços de sobreposição da esfera teatral com a esfera empresarial ou política.

⁸⁰ *Idem*, n.º 351, 18 de Janeiro de 1842, pg. 1

8.3 Apresentações musicais exteriores ao contexto operático do Real Teatro de S. Carlos

O Real Teatro de S. Carlos era o pólo institucionalizado preferencial para o desenvolvimento da actividade musical em Lisboa e consequente produção de discurso sobre esta realizado pelos diversos órgãos da imprensa periódica. As suas facetas centralizadora e aglutinadora são reveladas pela capacidade de deformação do campo musical por parte dessa entidade, centrando-se na realização de apresentações musicais que, consequentemente, influenciam o mercado editorial de periódicos e música impressa. Paralelamente ao teatro empresarial de ópera, as práticas musicais empreendidas em Lisboa centravam-se em eventos de custo reduzido, tal como recitais, representações de óperas em versão concerto⁸¹ e bailes, organizados pelas instituições promotoras da prática musical de carácter amadorístico, decorrentes do crescente movimento associativo português da época. Apesar das frequentes referências a esse tipo de actividades musicais na secção “Anúncios”, essas apresentam-se sub-representadas nas restantes secções de *A Revolução de Setembro*.

Um caso particular de crítica a uma apresentação musical realizada fora do contexto do Real Teatro de S. Carlos foi a publicação de um folhetim aquando da execução, pelos alunos do Conservatório Real de Lisboa, da Missa de Francisco Xavier Migone na Igreja dos Caetanos.⁸² O artigo ocupa-se maioritariamente de uma apreciação da música sacra católica e reformada baseada na historiografia positivista característica do paradigma científico vigente no período estudado:

A musica primitiva da igreja era o cantochão, que, nascido da *melopea* grega, tinha sido constituído fixamente por S. Ambrosio: depois veio o *descantus*, que tanto prazer deu aos ouvidos desorganizados da meia idade; foi então que Palestrina com a sua *missa do papa Marcel*, salvou a musica da sua completa ruina, e que Claudio Monteverde criou a harmonia dissonante, natural e sem preparação. A musica assim feita para seis, ou mais vozes satisfazia completamente as necessi-

⁸¹ Em alguns casos (como no caso das apresentações promovidas pelo Conde de Farrobo realizadas no Teatro das Laranjeiras), eram representadas óperas com recurso a cenografia e guarda-roupa, não se enquadrando na categoria de eventos de custo reduzido de produção.

⁸² *A Revolução de Setembro*, n.º 814, 24 de Agosto de 1843, pg. 1

dades da época; mas depois um acompanhamento tornou-se necessario, e Carissimi introduziu a orquestra no seu *Stabat*, e nas suas outras composições.⁸³

Na Alemanha criava-se ao mesmo tempo outra escola, começada por Lutero, desenvolvida por Adão Gumpeltzhaimes, João Leão Haslér, e Christianno Erbade; e preparava-se assim o século resplandecente de Basle, Mozart, Haydn, e Hœndel; formavam-se os degraus do throno de gloria do maior genio que tem até hoje existido, do Byron da música, do sublime Beethoven⁸⁴

Esta apresentação das duas “escolas” é realizada de forma a apontar o recurso a técnicas associadas a ambas as tradições por Migone na composição da sua missa:

O seu Kirios tem o 1.º e 3.º tempo – de uma notável belleza – todo no gosto alemão: e o 2.º em parte é no gosto de Palestina e Jumelli. O Gloria é de estylo mixto; tem um bello solo de tenor, melodico, e harmonico; um terceto cheio de saber; um tutti magestoso e grave: e termina por uma faga perfeita no seu desenvolvimento.⁸⁵

Após dois curtos parágrafos nos quais é apresentado o trabalho de Migone e se revela o pendor proteccionista à produção artística nacional, é brevemente referida a execução da obra e o estatuto do Conservatório Real de Lisboa:

A missa foi perfeitamente executada, pelos discipulos do conservatorio, que fazem notaveis progressos, de anno a anno, e provam ainda melhor a incontestavel vantagem de um tal estabelecimento, para dar vida á arte em Portugal, onde ella tem sido tão esquecida e tão abandonada.⁸⁶

A actividade das agremiações formais destinadas à produção e promoção de práticas musicais apresenta-se exposta em diversos folhetins, sendo de destacar: as apresentações de *D. Sébastien* (de Donizetti) e de *Nabucodonosor* (de Verdi) pela Assem-

⁸³ *Idem*, ibidem

⁸⁴ *Idem*, ibidem

⁸⁵ *Idem*, ibidem

⁸⁶ *Idem*, ibidem

bleia Filarmónica⁸⁷ e o concerto realizado por Cesare Casella na Academia Melpomenense.⁸⁸

Na primeira dessas ocorrências, o folhetim foi extraído de *O espectador* e abordava a reabertura da “sala de musica” da Assembleia Filarmónica, então decorada pelo arquitecto Fortunato Lodi.⁸⁹ A temática da ópera seleccionada para a inauguração foi inspirada na História de Portugal, tendo sido apresentada no espectáculo uma tradução para italiano do libreto em francês. Enquanto aspecto central na motivação para aquela representação operática específica, a decoração e iluminação da sala foram aspectos abordados no folhetim, tendo o aspecto final sido apresentado como “agradável e soberbo”.⁹⁰ O artigo inicia-se com a referência aos cinco anos de actividade desse agrupamento, centrados nas “academias de música” e nas “reuniões de baile”, relacionando-a com o processo civilizador ligado ao associativismo voluntário e à prática musical.⁹¹ Segundo o folhetinista, a assistência era constituída por “quasi 300 senhoras, e ainda maior numero de cavalheiros”,⁹² o que aponta para o sucesso desse tipo de agremiações lisboetas na época (mesmo tendo em conta uma estimativa possivelmente exagerada por parte do autor do texto). A música de algumas secções da ópera é positivamente apreciada, particularmente as partes corais, acerca das quais o folhetinista destaca a prestação do efectivo utilizado nessa representação. Utilizando o modelo vigente de crítica operática, é avaliada a prestação individual dos cantores destacando os números nos quais estes sobressaem. Na representação referida, é mencionado um grupo de intérpretes familiarmente relacionados com o Conde de Farrobo, o que aponta para a relevância da prática musical nos hábitos dessa família e para o papel exercido pelo conde na dinamização da vida musical no período estudado, neste caso associado às agremiações promotoras de práticas musicais com amadores. Os solistas desse espectáculo foram: Maria Palmira Quintela e Maria Carlota Quintela (filhas do Conde de Farrobo), Fortunato Lodi (primo da mulher do mesmo conde), Carlos da Cunha (Conde de Cunha e genro do Conde de Farrobo, casado com Maria Joaquina Quintela) e Maria Carolina Guedes. À prestação da orquestra e aos diversos maestros é atribuído um curto

⁸⁷ *Idem*, n.º 1132, 8 de Janeiro de 1845, pg. 1; n.º 1441, 24 de Janeiro de 1846, pp. 1-2, respectivamente

⁸⁸ *Idem*, n.º 2336, 29 de Dezembro de 1849, pp. 1-2

⁸⁹ *Idem*, n.º 1132, 8 de Janeiro de 1845, pg. 1

⁹⁰ *Idem*, *ibidem*

⁹¹ Ver Francesco **Esposito**, *op. cit.*, pp. 41-58

⁹² *A Revolução de Setembro*, n.º 1132, 8 de Janeiro de 1845, pg. 1

parágrafo, tal como nas apreciações realizadas às óperas levadas à cena no Real Teatro de S. Carlos.⁹³

A orchestra, dirigida pelo sr. Cossoul, desempenhou mui habilmente a sua ardua tarefa: e o complexo desta excellente partitura, tão dignamente executada, produziu o melhor effeito, devido tambem, pela grande parte que nisso lhes cabe, aos srs. Schira, *maestro* ensaiador da opera, e J. B. Klautau, mestre dos coros.⁹⁴

Os nomes envolvidos na produção deste evento particular apontam para uma acumulação de funções dos músicos portugueses activos no campo do entretenimento, em especial maestros e/ou instrumentistas nas orquestras dos teatros de Lisboa que dirigiam produções de representações operáticas por amadores (como Francesco Schira e Guilherme Cossoul⁹⁵). As principais questões abordadas no folhetim seleccionado são: o acesso ao espaço público por parte de agremiações promotoras de actividades musicais, a estrutura de produção de eventos dessas associações, os produtores e receptores desses eventos e a utilização da tipologia de crítica operática em vigor na época para a produção de textos sobre actividades musicais amadoras, determinando uma abordagem tipificada ao assunto musical.

Prosseguindo com o reconto de eventos musicais empreendidos pela Assembleia Filarmónica, foi publicada uma crítica à segunda apresentação de *Nabucodonosor* por parte dessa instituição em *A Revolução de Setembro*.⁹⁶ O folhetim centra-se exclusivamente na prestação dos cantores no âmbito da socialização proporcionada pela Assembleia Filarmónica e apresenta-se de forma muito distinta do artigo publicado aquando da estreia da ópera no Real Teatro de S. Carlos.⁹⁷ A distinção na abordagem do assunto aponta para uma recepção negativa particular da produção do Real Teatro de S. Carlos por parte do folhetinista, não partilhada por um segmento alargado de receptores. Por

⁹³ Ver secção “Crítica operática”. A cristalização dos modelos de crítica operática na imprensa periódica da época encontra-se patente na sua aplicação indiferenciadamente a apresentações de cariz profissional ou amador.

⁹⁴ *A Revolução de Setembro*, n.º 1132, 8 de Janeiro de 1845, pg. 1

⁹⁵ Provavelmente os músicos Vincente Schira e Louis Cossoul. Ver Ernesto Vieira, *op. cit.*, vol.2, pp 290-291 e vol. 1, pp. 311-314, respectivamente.

⁹⁶ *A Revolução de Setembro*, n.º 1441, 24 de Janeiro de 1846, pp. 1-2

⁹⁷ *Idem*, n.º 876, 7 de Novembro de 1843, pp. 1

outro lado, a má recepção da estreia da ópera pode ser atribuída a uma execução deficiente desta, conforme foi publicado no texto:

As salas estão cheias, e todos esperam com anciedade o momento de ouvirem cantar, por pessoas da mais escolhida sociedade, uma opera tão bella, e que n'outro tempo fora *assassinada* no theatro de S. Carlos por mediocres artistas.⁹⁸

O folhetim principia com a apresentação da obra e dos seus intervenientes e a apresentação do público presente:

Mais de 400 pessoas se acham reunidas naquellas magnificas salas, e entre essas 400 pessoas se distinguem perto de 200 senhoras. A direcção, com uma louvavel urbanidade, infringiu os estatutos (que só lhe permitem dar 36 convites) e convidou todas as pessoas que mostraram desejo de assistirem ao seu *concerto harmonico*, que tanto renome tão justamente alcançou, na sua reunião de Dezembro ultimo.⁹⁹

O artigo prossegue tecendo elogios ao comportamento do público e criticando a prestação dos cantores nos moldes estabelecidos para o efeito, destacando o seu desempenho individual global e, posteriormente, em secções particulares da ópera. Este folhetim é concluído com elogios tecidos ao maestro (Fabio Maximo Carrara) e com o desejo expresso de junção da Academia Filarmónica à Assembleia Filarmónica, de forma a potenciar a prática musical lisboeta.¹⁰⁰

No caso do concerto de Cesare Casella na Academia Melpomenense (agremiação “maioritariamente constituída por músicos profissionais pertencentes ao Montepio Filarmónico, à qual se devem algumas das raras tentativas de variar o habitual repertório dos concertos portugueses”¹⁰¹), foi publicada uma breve referência a este na “Revista de Lisboa” (cuja edição se centrava na realização do balanço do ano de 1849, no qual Lopes de Mendonça preferiu destacar questões políticas e redigir previsões para a

⁹⁸ *Idem*, n.º 1441, 24 de Janeiro de 1846, pg. 1

⁹⁹ *Idem*, ibidem

¹⁰⁰ Processo que decorria nessa época, apesar do seu posterior abandono. Ver Ernesto Vieira, *op.cit.*, vol. 1, pg. 405.

¹⁰¹ Francesco Esposito, *op. cit.*, pg. 43 [nota de rodapé n.º 2]

seguinte temporada do Real Teatro de S. Carlos).¹⁰² Tendo em conta a circumsrita relevância de um recital por um instrumentista estrangeiro que se fixou em Portugal e actuou com regularidade em diversos espaços de performance no contexto desse artigo, a apreciação publicada é a seguinte:

O sr. Casella augmentou ainda se é possível, a opinião que delle fazíamos. No *Souvenir de Naples*, a sua inspiração reflectida salvou-o d'um esquecimento musical. O violoncello vibrado pela sua alma apaixonada, suspira e chora, delira e entusiasma-se. Na repetição de certos motivos eleva nos a essas regiões encantadas em que nos parece haveremos existido, e de que a alma se recorda com suadade instinctiva. A sua *reverie* sobretudo tem movimentos deliciosos, e produz no coração esse estremecimento mavioso, que o vento dizem que costumava arrancar das cordas d'uma harpa eolia.¹⁰³

Apesar das curtas dimensões da referência, mantém-se a reprodução do discurso simultaneamente mitificado e mitificador associado à figura do instrumentista virtuoso. Neste caso, inversamente ao destaque realizado por parte da redacção de *A Revolução de Setembro* aos eventos promovidos por agremiações promotoras da prática musical (em folhetins e nas páginas centrais), a crítica empreendida a uma dessas actividades foi subalternizada a outras questões.

Mantendo presente a sub-representação de apresentações musicais realizadas fora do âmbito do Real Teatro de S. Carlos, é possível traçar uma presumível panorâmica da vida musical lisboeta relacionada com esses eventos. A intermitência dessas actividades devia-se à sua feição amadora de produção, ao contrário das apresentações públicas regulares em instituições que integravam músicos profissionais. Por outro lado, os folhetins que abordavam aspectos musicais eram centrados na crítica a apresentações operáticas ou de música instrumental, referindo superficialmente uma quantidade significativa das actividades musicais empreendidas por agremiações que fomentavam a prática amadora, como os bailes. Em relação a esses eventos, o espaço jornalístico que ocupavam previamente à integração do objecto musical em percursos de socialização no discurso de publicações periódicas (no caso estudado, com particular destaque para a

¹⁰² *A Revolução de Setembro*, n.º 2336, 29 de Dezembro de 1849, pp. 1-2

¹⁰³ *Idem*, n.º 2336, 29 de Dezembro de 1849, pg. 2

rubrica “Revista de Lisboa”) estavam confinados às secções “Anúncios” ou, menos frequentemente, “Espectáculos”.

8.4 Crítica a intérpretes

Durante o período estudado, uma das principais características dos folhetins sobre assuntos musicais publicados em *A Revolução de Setembro* é a preponderância da apreciação de individualidades. Paralelamente à centralidade da prestação individual de cantores na crítica publicada em folhetins que versavam o Real Teatro de S. Carlos, foram publicados artigos cujo eixo principal assentava na produção de discurso sobre um intérprete em particular. A partir de uma apreciação individualizada no campo da crítica operática, era possível produzir um folhetim desse tipo pela maior particularização do objecto de discurso. O conteúdo desses textos podia abarcar a carreira lisboeta de um intérprete internacional (nomeadamente cantores destacados positiva¹⁰⁴ ou negativamente¹⁰⁵ nessa temporada lírica, de acordo com a perspectiva do folhetinista) ou centrar-se numa exibição específica de artistas em digressão (como no caso da crítica empreendida à apresentação de Liszt em Lisboa¹⁰⁶).

Num caso específico de conteúdos produzidos sobre um cantor individual pertencente à companhia lírica destaca-se uma apreciação ao cantor Gaetano Antoldi.¹⁰⁷ Este artigo resulta do contraste estabelecido pelo folhetinista entre a sua apreciação do trabalho do cantor e a crítica favorável a este publicada num jornal italiano (nomeadamente "*La Fama del 1842*"¹⁰⁸). O folhetim principia:

O sr. Antoldi, esse touro das lesirias que soltaram no teatro de S. Carlos para atroar os ares descompassadamente com voz rebelde, aspera, insoffrível, terminou a sua escriptura¹⁰⁹

Se o [jornalista] italiano soubesse, que o seu heróe durante todo o tempo da escriptura só levou palmas quando cantou o hymno, por certo que teria pejo de lançar poeira nos olhos d'algum infeliz empresario, que não tenha meios de conhecer os artistas, senão pelas informações de um abonador tão imparcial¹¹⁰

¹⁰⁴ *A Revolução de Setembro*, n.º 1042, 20 de Setembro de 1844, pp. 1-2

¹⁰⁵ *Idem*, n.º 433, 4 de Maio de 1842, pp. 1-2

¹⁰⁶ *Idem*, n.º 1148, 28 de Janeiro de 1845, pp. 1-2

¹⁰⁷ *Idem*, n.º 433, 4 de Maio de 1842, pp. 1-2

¹⁰⁸ *Idem*, *ibidem*

¹⁰⁹ *Idem*, n.º 433, 4 de Maio de 1842, pg. 1

¹¹⁰ *Idem*, *ibidem*

Nesta ocorrência, é particularmente notória a circulação de periódicos no mercado europeu bem como os assuntos sobre os quais estes versavam. O folhetinista aponta diversos artigos publicados em Itália sobre as prestações de diversos cantores activos em Portugal cujos conteúdos enaltecedores não correspondiam à sua perspectiva, nomeadamente quando mencionavam representações realizadas no Real Teatro de S. Carlos. A referência ao papel dos jornais no contexto italiano de então era realizada da seguinte forma:

Sabemos o que são os jornaes de Itália. Impossibilitados de escrever sobre politica, por causa dos inauferiveis – tem carta branca para disparatar como lhes aprouver em litteratura, sciencias e bellas artes¹¹¹

Já nos ia escapando o nosso amigo Ferretti em quem reconhecemos merito; mas nunca para ser classificado como um *non plus ultra*. No entanto o officioso elogiador de Milão declara que esse tenor tem chegado a tal excellencia não só como cantante, mas como actor, que será invejado pelos primeiros theatros da Italia – e pelos de *tutto il mondo*! Safa! que a hyperbole é gigantesca, e a modestia de quem a encommendou mais do que diminuta.¹¹²

Nos excertos transcritos encontra-se patente uma clara distinção na relevância da publicitação realizada por publicações periódicas para um mercado de grandes dimensões e altamente competitivo de teatros inseridos no modelo empresarial (como o existente no espaço italiano) e para um mercado reduzido e quase monopolista (como o vigente em Portugal). Em casos excepcionais, alguns cantores integrantes da companhia do Real Teatro de S. Carlos receberam um tratamento privilegiado por parte dos folhetinistas de *A Revolução de Setembro*. Um caso relativamente particular é o de Giovanna Rossi Caccia, que, apesar da rara frequência de publicação de folhetins exclusivamente centrados num cantor, foi objecto de discurso em diversos artigos. Paralelamente aos textos de crítica a representações operáticas específicas nos quais o seu papel foi destacado, foram publicados dois folhetins sobre a cantora: um texto sobre a sua prestação durante a temporada lírica (destacando os principais papéis desempenhados e compa-

¹¹¹ *Idem*, n.º 433, 4 de Maio de 1842, pg. 1

¹¹² *Idem*, n.º 433, 4 de Maio de 1842, pp. 1-2

rando-a com as suas antecessoras na companhia)¹¹³ e um artigo referindo a sua despedida (no qual foi realizado o balanço da sua actividade e publicadas duas cartas de agradecimento pela recepção positiva, sendo uma dessas dirigida ao folhetinista e a outra ao público português).¹¹⁴ Posteriormente, Lopes de Mendonça, na sua “Revista de Lisboa”, dedicou igualmente folhetins à apreciação de uma cantora específica, sendo de destacar os artigos referentes a Rosine Stoltz e Anaíde Castellan.¹¹⁵ As duas cantoras previamente referidas encarnavam a idealização romântica da *prima donna* de uma forma mais notória que Giovanna Rossi Caccia, tendo sido casos relativamente excepcionais de intérpretes de primeiro plano internacional contratadas para o Real Teatro de S. Carlos¹¹⁶ e sobre quem, de acordo com o seu estatuto, foram produzidos diversos textos cujos conteúdos laudatórios contribuíram para a sua mitificação junto do público lisboeta. No caso da primeira, entre os diversos textos elogiosos publicados é de destacar o acompanhamento da sua carreira por parte do folhetinista, que chegou a ocupar o espaço total da secção “Folhetim” para criticar um benefício desta¹¹⁷ e a publicar um artigo sobre as suas apresentações no Brasil após a sua partida de S. Carlos, inserindo um folhetim lisonjeiro na íntegra editado pelo *Correio Mercantil*.¹¹⁸ Um exemplo do tipo de discurso sobre a figura da *prima donna* publicado na imprensa periódica da época é o parágrafo transcrito de um folhetim sobre Giovanna Rossi Caccia:

As palmas, os applausos phreneticos, os vivas entusiasticos choveram sobre a senhora Rossi logo que encetou a *cavatina di sortita* na bella opera de *Donizetti*, *Anna Bolena*. A mera perfeição das suas notas, o maravilhoso effeito com que leva a voz ao ponto mais alto da escala, causa emoção profunda na plateia.¹¹⁹

A individualização do discurso referente a cantores está especialmente presente em artigos que abordam a estreia de determinado indivíduo nos palcos portugueses. Exemplo disso é o folhetim publicado sobre *La Vestale* de Mercadante que, além da

¹¹³ *Idem*, n.º 1042, 20 de Setembro de 1844, pp. 1-2

¹¹⁴ *Idem*, n.º 1244, 27 de Maio de 1845, pp. 1-2

¹¹⁵ *Idem*, n.º 2764, 11 de Junho de 1851, pp. 1-2; n.º 3166, 16 de Outubro de 1852, pp. 1-2, por exemplo

¹¹⁶ Ver secção “Textos teóricos”

¹¹⁷ *A Revolução de Setembro*, n.º 2764, 11 de Junho de 1851, pp. 1-2

¹¹⁸ *Idem*, n.º 3165, 15 de Outubro de 1852, pp. 1-2

¹¹⁹ *Idem*, n.º 1042, 20 de Setembro de 1844, pg. 1

crítica habitual, se centra na prestação do tenor Raffaele Vitali¹²⁰ ou de um artigo assinado por “II.”, que aborda a estreia da *prima donna* Fortunata Tedesco numa representação de *Anna Bolena*,¹²¹ no qual a cantora era apresentada como:

a grande reserva do theatro, com que se esperava debellar as ultimas resistencias que os antigos *dilettanti* da scena lyrica inda offereciam a uma honrosa capitulação com os perigos da cidade. Só se esperava que raiasse o dia do milagre, e com elle a fixação do programma.¹²²

No agregado de textos seleccionados que abarcam a crítica a uma exibição específica de um instrumentista (quer em digressão quer apresentando-se em benefício), é possível retirar diversos elementos de forma a compreender o mercado musical português da época. Num período de afirmação, em Portugal,¹²³ da figura do instrumentista virtuoso que interpretava repertório de sua autoria e vivia em quase permanente digressão, Franz Liszt actuou em Lisboa, tendo sido publicados diversos anúncios na secção “Espectáculos” e um artigo alargado na secção “Folhetim” de *A Revolução de Setembro*.¹²⁴ Nessa ocorrência particular, o texto redigido abordava essencialmente a vida e obra do pianista/compositor e inseria-se nas tipologias de artigos biográficos publicados pela imprensa periódica no período estudado, não realizando crítica às prestações específicas de Liszt. Sendo o artigo altamente elogioso, é possível que o autor se escudasse nesse tipo de abordagem. Por outro lado, esta tipologia de artigo foi possivelmente escolhida devido à ausência de preparação musical por parte do folhetinista que, de forma a elogiar o pianista, refere que:

[...] mesquinhos são nossos conhecimentos musicaes para podermos apreciar devidamente um artista cujo nome é hoje europeu, cujo talento e esplendor não ha sido jamais intimidado por nenhuma rivalidade.¹²⁵

¹²⁰ *Idem*, n.º 502, 2 de Agosto de 1842, pp. 1-2

¹²¹ *Idem*, n.º 4702, 22 de Dezembro de 1857, pp. 1-2

¹²² *Idem*, n.º 4702, 22 de Dezembro de 1857, pg. 1

¹²³ A multiplicidade e heterogeneidade dos repertórios executados num mercado tendencialmente transnacional impossibilitam uma abordagem generalizadora do perfil do instrumentista neste período.

¹²⁴ *A Revolução de Setembro*, n.º 1148, 28 de Janeiro de 1845, pp. 1-2

¹²⁵ *Idem*, n.º 1148, 28 de Janeiro de 1845, pg. 1

Após uma breve contextualização da carreira de Liszt, o autor refere a importância deste na configuração do repertório pianístico de então e caracteriza o seu estilo interpretativo:

Dotado de uma rica organização, cheio de fogo, e energia, patenteou um novo brilho a execução, e composição musical; o pianno outr'ora um instrumento de acompanhamento, tornou-se um instrumento de concerto, essas teclas frias que deixam por assim dizer, escapar os sons, que apenas articulam breve, e seccamente os cantos que lhes pedem, exprimem, debaixo da mão nervosa deste piannista, as melodias as mais largas, as mais sustentadas. Emfim, e é uma das maravilhas de seu talento, *Liszt* canta sobre o pianno, e sem embargo disso ninguém como elle reproduz, com mais nitidez, ardor, e ligeireza essas myriadas de notas, esses trilos rapidos, esses acordes complicados que dão á sua execução todo o brilho de uma orchestra.¹²⁶

Seguidamente à apreciação da sua técnica, são mencionados os dotes de intérprete, improvisador e compositor do pianista (com referência a algumas das suas obras e sua inserção nos mercados de música impressa: “que se acham hoje em todos os países”¹²⁷) e são referidas as suas contribuições enquanto redactor para publicações periódicas. O repertório apresentado em Lisboa é característico desse perfil de artista no período estudado, incluindo obras de sua autoria sobre temas de ópera italiana ou temas originais e improvisos sobre temas fornecidos por alguns indivíduos do público.

A figura de Liszt e a sua presença em Lisboa apresenta-se marcante enquanto modelo de comparação para os diversos pianistas que se apresentavam na capital (como os casos de Oscar Pfeiffer¹²⁸ e Anton Kontski¹²⁹). Por outro lado, o estabelecimento de Liszt enquanto paradigma interpretativo para o público lisboeta contribuiu para a centralidade adquirida posteriormente pela sua obra no repertório virtuosístico executado em Portugal (até então centrado em obras de Thalberg ou Henri Herz¹³⁰). A influência

¹²⁶ *Idem*, *ibidem*

¹²⁷ *Idem*, n.º 1148, 28 de Janeiro de 1845, pg. 2

¹²⁸ *Idem*, n.º 2141, 5 de Maio de 1849, pp. 1-3

¹²⁹ *Idem*, n.º 2173, 16 de Junho de 1849, pp. 1-2 e n.º 2179, 23 de Junho de 1849, pp. 1-2

¹³⁰ O programa do benefício de M. J. Lozano era constituído por obras de Liszt, apesar do pianista incluir obras de Thalberg e Dohler no seu repertório. Ver *A Revolução de Setembro*, n.º 1744, 28 de Dezembro de 1847, pg. 4

das actuações de Liszt foi tal que, no folhetim que referia o concerto de Oscar Pfeiffer,¹³¹ Lopes de Mendonça apenas relatou brevemente o estilo interpretativo do concertista e referiu a anunciada chegada de Kontsky,¹³² preenchendo uma parte significativa do artigo com Franz Liszt.

A partir de meados da década de 1840, Lisboa foi progressivamente integrada nas digressões internacionais de vários intérpretes individuais, apontando para a existência de um mercado de apresentação de música instrumental solística (quer em teatros quer por parte das agremiações promotoras de eventos musicais), até então concentrada em espectáculos de benefício de instrumentistas. A localização geográfica de Lisboa e a sua inclusão nas rotas transatlânticas de navegação (sendo um dos últimos pontos de passagem para as Américas ou um dos primeiros para a Europa) foi um aspecto central para o desenvolvimento desse tipo de apresentação musical, então em expansão. A importância do mercado internacional para instrumentistas era de tal forma central que este foi o destino do então menino-prodígio Artur Napoleão (referido por Lopes de Mendonça numa “Revista de Lisboa” como “um prodígio musical, digno de admiração, e sobre tudo da sollicitude de um governo, se houvesse governo em Portugal que tratasse seriamente dos interesses e progressos da arte”¹³³).

Paralelamente a Liszt, o previamente referido Kontski foi destacado enquanto intérprete com a publicação de dois folhetins da autoria de Lopes de Mendonça (intitulados, respectivamente, “Revista dos Espectáculos” e “A Semana Dramática”) sobre os três concertos realizados pelo pianista polaco em Lisboa. Nesses textos é explicitada a ideia do génio de geração espontânea (num período de estabelecimento da música enquanto mercadoria transaccionável e bem de consumo), essencial para a codificação do arquétipo do artista romântico:

O talento de Konstski só se pode caracterisar, revelando as impressões exaltadas, que nos subtrahem ao mundo exterior. É que é um talento completo, que

¹³¹ *A Revolução de Setembro*, n.º 2141, 5 de Maio de 1849, pp. 1-3

¹³² Kontsky fixou-se em Lisboa por algum tempo, não se enquadrando no estereótipo do intérprete individual cuja passagem pontual por essa cidade se inseria numa digressão. Ver Ernesto Vieira, *op. cit.*, vol. 2, pp. 6-8

¹³³ *A Revolução de Setembro*, n.º 2761, 7 de Junho de 1851, pg. 3

abraça um assumpto na mais perfeita synthese, explica-lhe todas as gradações, desenvolve-lhe todos os trechos, resume no fim o pensamento gerador.¹³⁴

Os grandes talentos não teem escola. Assimilam a si os elementos que encontram, e criam uma individualidade poderosa que morre com elles¹³⁵

No mesmo artigo, é publicado um parágrafo sobre o estatuto da música enquanto arte, enquadrando-a na perspectiva estética do Romantismo:

A musica é a expressão mais vaga, e por isso mesmo a mais ideal da arte. N'um quadro de Raphael ou de Miguel Angelo, podeis exercer a critica, discutir as impressões, explicar o modo porque sentis. Mas qual é a lingua bastante ousada, que tente traduzir o extasis, que acommette o espirito, e transforma o homem, no momento solemne em que a inspiração do artista se communica ao coração do espectador? Aproximações mais ou menos habeis, semelhanças mais ou menos verosimeis, mas nunca o verbo divino, que resumia, que consubstanciava a exaltação da alma.¹³⁶

Este excerto apresenta uma justificação para a incapacidade de apreciação do crítico musical, remetendo a música para o universo das sensações intraduzíveis e dificilmente verbalizáveis. O enquadramento da música enquanto objecto irreductível à linguagem, característico do pensamento de alguns autores, como E. T. A. Hoffmann (que valorizava a música instrumental enquanto expressão do verbalmente inexprimível), num folhetim referente a um recital de um instrumentista aponta para a emulação desses postulados pelos agentes envolvidos na publicação de folhetins na época. O contacto dos diversos agentes associados à imprensa periódica portuguesa com a obra de E. T. A. Hoffmann está claramente patente na publicação de diversos contos de sua autoria na secção “Folhetim” de *A Revolução de Setembro*.¹³⁷ O facto desse tipo de discurso ser exclusivamente aplicado a instrumentistas, excluindo a hegemonia de mercado da ópera, aponta para critérios de apreciação da música instrumental enquanto arte e da ópera em italiano enquanto entretenimento de componentes mercantis na imprensa da época.

¹³⁴ *Idem*, n.º 2173, 16 de Junho de 1849, pg. 1

¹³⁵ *Idem*, *ibidem*

¹³⁶ *Idem*, *ibidem*

¹³⁷ Ver secção “Folhetim”

O segundo folhetim publicado sobre Kontski aponta para o seu virtuosismo na execução de repertório de sua autoria inspirado em temas compostos por si ou em temas de ópera italiana (da autoria de Bellini e Donizetti). A atracção exercida sobre o público lisboeta pela figura do instrumentista virtuoso, encarnação da civilização europeia contemporânea e a apresentação da arte enquanto elemento pedagógico (ideia frequentemente explicitada pela redacção de *A Revolução de Setembro*) é central neste artigo:

Admiraram-se de vêr senhoras da sociedade na 2.^a e mesmo na 3.^a ordem? É talvez dos impulsos espontaneos, que mais nos convenceu, de que este paiz é um paiz promettido a todos os prodigios da civilisação, que se não deve desesperar d'um povo que conserva o culto do bello, que o applaude, em todas as suas diversas manifestações¹³⁸

Em 1856, actuou em Lisboa um dos principais codificadores do modelo de apresentação e do repertório virtuosístico para piano durante o Romantismo: Sigismund Thalberg. A sua passagem por Lisboa foi abordada num folhetim intitulado *A Semana*, assinado por A. Speroni,¹³⁹ que se referia ao pianista da seguinte forma:

Mas – Deus me perdôe! – as magnificas inspirações de Thalberg, aquellas melodias tão puras e tão suaves, que encantam a alma, que a convidam á adoração, e ao amor, não entraram por pouco na modificação favoravel que se operou no tempo.¹⁴⁰

Nesse artigo, após o enaltecimento da carreira do pianista nas perspectivas do público consumidor e da imprensa periódica, o autor aponta para uma predilecção pessoal por aquilo que entende ser comum a Thalberg e a Rossini:

É a arte concebida nos seus dois elementos, o pensamento, e a forma: é a vida concebida na sua dupla expressão o espirito, e os sentidos: é a musica como aquelle admiravel duetto do *Barbeiro*, em que o extasis da alma se combina com o delirio apaixonado dos desejos.¹⁴¹

¹³⁸ *A Revolução de Setembro*, n.º 2179, 23 de Junho de 1849, pg. 1

¹³⁹ *Idem*, n.º 4141, 5 de Fevereiro de 1856, pp. 1-2

¹⁴⁰ *Idem*, n.º 4141, 5 de Fevereiro de 1856, pg. 2

¹⁴¹ *Idem*, ibidem

Esta relação improvável é apenas um instrumento retórico de ligação entre a apreciação da música de Thalberg e a crítica à representação de *O Barbeiro de Sevilha* no Real Teatro de S. Carlos nessa altura. Nesse texto, o folhetinista aponta para uma mudança no público do teatro quando são apresentadas obras incluídas recorrentemente no programa da temporada lírica, como é o caso de *O Barbeiro de Sevilha*:

O *Barbeiro* passa todos os annos os dias de entrudo no palco de S. Carlos! E não querem que façamos comparações: que nos recordemos com saudade daquelle mavioso *tercetto* cantado pela Castellan, Bartolini e Miraglia! Mas o *dilletanti* desaparece, fica o curioso e o que deseja litteralmente matar o tempo. Vae-se ao theatro, não para ouvir cantar, mas para vermos os nossos semelhantes, cumprimentarmos os nossos amigos, e darmos um *shake-hands* aos nossos conhecidos.¹⁴²

Este excerto aponta para a existência de um modelo de exibição do eu no comportamento do público lisboeta frequentador de espaços de entretenimento, marcando a presença desse paradigma sociocomunicativo na socialização em torno dos teatros da capital durante o século XIX, característico dos diversos teatros de ópera de modelo empresarial num período em que, na Europa, o entretenimento se afirmou enquanto bem transaccionável num mercado específico.¹⁴³ Por outro lado, reforça o discurso enaltecedor à prestação de alguns cantores que actuaram no Real Teatro de S. Carlos em temporadas transactas.¹⁴⁴ Speroni conclui com a referência à execução da ópera de Rossini com técnicas de emissão vocal associadas ao repertório verdiano (apontando a hegemonia da produção verdiana na época e sua consequente associação à formação de cantores), servindo-se desta divergência de cânones para descrever o estado do Real Teatro de S. Carlos e a aplicação do subsídio estatal para a sua manutenção (questão frequentemente abordada nas críticas negativas empreendidas a essa instituição¹⁴⁵):

¹⁴² *Idem*, *ibidem*

¹⁴³ Mário Vieira de Carvalho, *op. cit.*, pg. 129

¹⁴⁴ Ver secção “Textos teóricos”

¹⁴⁵ Ver secção «“Revista de Lisboa” – Lopes de Mendonça e a crónica social lisboeta»

Assim vac o theatro italiano, e assim iremos nós, até que o subsidio seja applicado verdadeiramente em beneficio da arte.¹⁴⁶

Paralelamente a apresentações de pianistas, foram avaliadas prestações de outros instrumentistas pelos folhetinistas de *A Revolução de Setembro*. Um caso paradigmático é a crítica realizada a dois recitais do violoncelista Cesare Casella publicada em dois artigos referentes a “Revista de Lisboa”.¹⁴⁷ O tipo de discurso enaltecedor é recorrente e aplicado à sua proficiência enquanto instrumentista e compositor (que apresentou peças de sua autoria baseadas em temas originais ou de óperas italianas). Neste caso particular, é empreendida uma análise mais específica à música apresentada, de uma forma não característica em Lopes de Mendonça, com referências à abordagem realizada por parte do executante dos temas escolhidos e a técnicas de execução e composição utilizadas (compassos, secções, ornamentação, harmonia, escalas, entre outros aspectos). No segundo destes artigos,¹⁴⁸ a utilização de fontes de origem francesa (*Le Constitutionnel* ou *Fétis*) reforça a importância da circulação da imprensa desse país na codificação do discurso sobre assuntos musicais por parte das publicações periódicas em Portugal. Casella apresentou-se por diversas vezes em Lisboa e actuou em teatros e para associações promotoras de eventos musicais, estando os seus recitais documentados em diversas edições de *A Revolução de Setembro*.¹⁴⁹ A mulher de Casella (Felicia Lacombe Casella) foi igualmente uma figura destacada na imprensa periódica portuguesa da época, pois, além de acompanhadora do marido em diversos concertos realizados em Lisboa, apresentou uma ópera de sua autoria no Teatro de D. Maria II (*Haydée*), na qual interpretou o papel principal.¹⁵⁰ Esse acontecimento permitiu a Lopes de Mendonça publicar, na “Revista de Lisboa”, um folhetim sobre diversas mulheres que desenvolveram carreira artística, nomeadamente na literatura e na música, destacando o mérito da compositora e referindo uma carta elogiosa de D. Fernando II à autora em virtude da dedicatória de *Haydée* ao monarca.¹⁵¹ Num período em que a misoginia, em especial no

¹⁴⁶ *A Revolução de Setembro*, n.º 4141, 5 de Fevereiro de 1856, pg. 2

¹⁴⁷ *Idem*, n.º 2314, 1 de Dezembro de 1849, pp. 1-2; n.º 2319, 7 de Dezembro de 1849, pp. 1-2

¹⁴⁸ *Idem*, n.º 2319, 7 de Dezembro de 1849, pg. 1

¹⁴⁹ *Idem*, n.º 2331, 22 de Dezembro de 1849, pp. 1-2; n.º 2336, 29 de Dezembro de 1849, pp. 1-2; n.º 2732, 3 de Maio de 1851, pp. 1-3; n.º 3311, 16 de Abril de 1853, pp. 1-2

¹⁵⁰ *Idem*, n.º 3340, 21 de Maio de 1853, pp. 1-2

¹⁵¹ *Idem*, n.º 3366, 25 de Junho de 1853, pp. 1-2

que toca à actividade artística, é um factor recorrente no discurso jornalístico (inclusive na produção de Lopes de Mendonça), o enaltecimento de diversas mulheres enquanto criadoras é um ponto importante a referir. Apesar de elogiar essencialmente a actividade de mulheres estrangeiras, maioritariamente francesas e escritoras, o folhetinista enaltece a figura de Felicia Lacombe Casella, compositora de origem francesa radicada em Portugal que, apesar da sua origem geográfica, apresenta uma ópera em língua portuguesa. O percurso da ópera *Haydée* foi bastante atípico no sistema produtivo da época, pois mostra-se relacionado com uma viagem profissional aos Açores e apresenta um libreto em português, inspirado no romance *O Conde de Monte Cristo*, da autoria de Victor Hugo. O libreto foi escrito por Luís Filipe Leite (então professor no liceu de São Miguel e pertencente ao círculo de amizades de António Feliciano de Castilho, enquanto este residiu nos Açores¹⁵²). *Haydée* teve várias récita no Teatro de S. Sebastião (em S. Miguel) durante 1852 e os seus executantes foram amadores pertencentes às diversas bandas filarmónicas da região (apesar da colaboração pontual do violinista Nicolau Medina Ribas¹⁵³), dirigidos por Cesare Casella.¹⁵⁴ No ano seguinte, a ópera foi apresentada no Teatro de D. Maria II, espaço dedicado ao que era entendido na época por teatro nacional. O facto de uma ópera com libreto em português (apesar de composta por uma francesa sobre um romance francês) ser apresentada num espaço dedicado ao teatro declamado e não no Real Teatro de S. Carlos aponta para os constrangimentos inerentes ao sistema de produção operática vigente na época. Por outro lado, a dedicatória da ópera a D. Fernando II pode ter contribuído para a sua apresentação num teatro lisboeta de primeira categoria.

O tipo de discurso apresentado por Lopes de Mendonça acerca de Cesare Casella é semanticamente idêntico ao publicado sobre as actuações do violinista Camilo Sivori, então em digressão pela Europa.¹⁵⁵ A maior frequência desse modelo de apresentação em Lisboa está patente na afirmação:

¹⁵² Francisco Maria Supico, “Escavações”, vol. 2 e 3, Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1995, pg. 847, 1148

¹⁵³ Ver Ernesto Vieira, *op. cit.*, vol. 2, pp. 258-259

¹⁵⁴ Francisco Maria Supico, *op. cit.*, vol. 1, pp. 139-146

¹⁵⁵ *A Revolução de Setembro*, n.º 3762, 24 de Outubro de 1854, pp. 1-2

“Prova é que os grandes *virtuoses* não desdenham já abordar ás margens do Tejo, e não nos supõem uma especie de transição entre a velha Europa, e os estados barbarescos.”¹⁵⁶

A relação da inclusão de Lisboa na rota dos instrumentistas mais creditados com o reconhecimento de padrões europeus de civilização em Portugal é deste modo empreendida. Inversamente, o reconhecimento por parte dos diversos promotores¹⁵⁷ da existência de um mercado cosmopolita paralelo ao da ópera italiana, crescentemente representado na imprensa estrangeira e exposto enquanto integrante dos modelos civilizados de práticas culturais foi central para a sua extensão ao território português. Sivori é constantemente comparado ao paradigma estabelecido de violinista virtuoso, Paganini, de quem, supostamente, terá recebido o violino no qual tocava (permitindo a realização da associação directa entre os dois músicos por parte do folhetinista a partir da referência a um conto de Hoffmann¹⁵⁸).¹⁵⁹ Paralelamente à primeira associação, os dois executantes são distinguidos da seguinte forma, apontando para uma hierarquização decorrente da mitificação de determinados executantes intrínseca ao mercado dos *virtuosi*, contribuindo para um discurso individualista dentro das tipologias do “génio romântico”:

“Sivori não é um espectro vestido de negro; sorrindo com um sorriso funebre, quebrando as cordas n’um movimento delirante, triste e sombrio no meio dos applausos; é um artista superior e sympathico, que ama e padece como nós, mas que sabe traduzir em deliciosas harmonias esse amor que lhe palpita no peito, essa melancolia que lhe absorve a alma, e lhe accende o estro.”¹⁶⁰

Ao longo desta secção foi possível descrever a centralidade da *prima donna* numa companhia operática e o mercado emergente para um instrumentista em Portugal, bem como o papel da imprensa enquanto codificadora de mitos. Até então, as apresentações de música instrumental estavam ligadas aos benefícios de músicos integrantes

¹⁵⁶ *Idem*, n.º 3762, 24 de Outubro de 1854, pg. 1

¹⁵⁷ Tendo em conta a diversidade e fluidez das estratégias e modelos existentes de promoção e produção de espectáculos musicais.

¹⁵⁸ Não foi possível identificar com certeza o conto referido, mas talvez seja *Rat Krespel*

¹⁵⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 3762, 24 de Outubro de 1854, pg. 1

¹⁶⁰ *Idem*, *ibidem*

das orquestras locais ou de pianistas que desenvolviam carreira enquanto compositores nos teatros lisboetas. A ascensão do paradigma do virtuoso individual e a sua consequente mitificação através do discurso produzido nos diversos órgãos de comunicação (que enaltecia características relacionadas com a utilização de recursos técnicos e expressivos sobre-humanos) contribuíram determinantemente para o estabelecimento de um perfil de artista que se tornou num dos principais pólos do mercado musical de então, abarcando directamente a oferta de recitais e a comercialização de música impressa e indirectamente a esfera literária. Ao passo que, na abordagem de alguns assuntos, era criada uma imagem de identificação com o leitor, neste contexto a distinção e o contraste eram os critérios fundamentais na relação entre produtores e receptores, mediadas e amplificadas pela imprensa. A configuração do perfil associado ao artista romântico por parte do campo literário encontrou um meio privilegiado de divulgação na imprensa periódica, como está patente nos folhetins publicados em *A Revolução de Setembro*.

8.5 Textos teóricos

Apesar de minoritários, foram editados em *A Revolução de Setembro* alguns textos que apresentavam postulados teóricos para diversas esferas de actividade. Esses folhetins abordavam directamente esses postulados ou apresentavam-nos a partir da comparação com situações particulares. A difusão de postulados teóricos pela imprensa periódica era uma eficaz forma de divulgação do pensamento de diversos agentes prestigiados na sua área de conhecimento e/ou dotados de relações próximas com as redacções dos jornais. A produção cultural configurou-se enquanto uma das temáticas abordadas na imprensa, enquadrada como parâmetro essencial ao progresso nacional. Uma das preocupações centrais na abordagem a questões culturais da época era a constituição de um teatro nacional. Relacionado com esse aspecto, destaca-se um folhetim tripartido intitulado “Considerações sobre o Theatro Português”, redigido por Luís Augusto Palmeirim (1825-1893).¹⁶¹ Este autor desenvolveu actividade enquanto jornalista e dramaturgo, tendo sido nomeado director do Conservatório Geral de Arte Dramática em 1878 (cargo que manteve até à morte). Nestes textos, Palmeirim traça o panorama do teatro português coevo, no qual realça a sua “pobresa dramatica”.¹⁶² O redactor considerava o relativo isolamento das obras teatrais de Almeida Garrett no panorama português e a ausência de sucessores no sistema institucional e produtivo da época. De forma a enquadrar a sua problemática, torna-se necessário a contextualização cronológica desses artigos, publicados cerca de ano e meio antes da morte de Garrett, ou seja, do desaparecimento do mito criador do teatro romântico português, encarado enquanto responsável pela recuperação dos padrões de excelência da pesada tradição literária portuguesa. Outra questão essencial no diagnóstico realizado por Palmeirim foi a acusação realizada à crítica teatral pela sua atitude destrutiva em relação à produção teatral nacional (um segmento importante da imprensa da época culpava os autores pela sua incapacidade de aproximação aos padrões de excelência da literatura portuguesa do passado). Palmeirim expressou-se da seguinte maneira em relação ao sistema de produção e recepção teatral existente em Lisboa:

¹⁶¹ *A Revolução de Setembro*, n.º 3377, 11 de Julho de 1853, pp. 1-2; n.º 3378, 12 de Julho de 1853, pp. 1-2; n.º 3383, 18 de Julho de 1853

¹⁶² *Idem*, n.º 3377, 11 de Julho de 1853, pg. 1

E por fim temos de tudo; auctores que consomem papel – actores que decoram a taboada das situações – e criticos que se espreguiçam nos folhetins, n'um espriguiçamento propheta do somno que não tardará a accometter as victimas de uma leitura imprudente!¹⁶³

O autor aponta igualmente a absorção pelo campo político de algumas figuras relevantes no panorama literário nacional (António Feliciano de Castilho, Latino Coelho, Mendes Leal) e a sua substituição por “uma alluvião de beduinos” e “falsos Moyses que escrevem com duvidosa orthographia nas taboas da lei do folhetim idiota”.¹⁶⁴ O desígnio nacional associado à criação de um teatro português era central para o autor, pois este alertou o ministro do Reino para essa questão:

Um ministro que olhar pelo theatro não se avilta, não se rebaixa, faz pelo contrario um serviço as letras que o presente pode talvez não apreciar, mas que a posteridade vinga fazendo-lhe a justiça que os seus esforços merecerem.¹⁶⁵

O segundo capítulo desse folhetim inicia afirmando a inexistência de uma tradição teatral portuguesa, ao contrário de países como Inglaterra, Alemanha, França ou Espanha.¹⁶⁶ Apesar das referências a Gil Vicente e António José da Silva, o autor afirma:

A regeneração política em 1834 veio encontrar sem theatro portuguez. Nem um drama original! nem um auctor! nem uma comedia!¹⁶⁷

Por um lado, a perspectiva historicista mitificadora do passado vigente no Romantismo e incorporada no discurso de Palmeirim teve uma influência relevante no sistema de produção literário e, consequentemente, operático português. A construção de mitos tutelares da literatura portuguesa (como Gil Vicente ou Camões) a partir de uma investigação histórica realizada de acordo com os paradigmas e métodos científicos vigentes na época (“[...]Portugal tornou-se no grande objecto do historicismo român-

¹⁶³ *Idem*, *ibidem*

¹⁶⁴ *Idem*, n.º 3377, 11 de Julho de 1853, pg. 2

¹⁶⁵ *Idem*, *ibidem*

¹⁶⁶ *Idem*, n.º 3378, 12 de Julho de 1853, pp. 1-2

¹⁶⁷ *Idem*, n.º 3378, 12 de Julho de 1853, pg. 1

tico”¹⁶⁸), além de contribuir para a afirmação de uma consciência literária nacional, colocou um pesado ónus nos autores românticos. O modelo mitificador assentava na absolutização da obra e sua autonomização de contextos de produção e recepção, tendo os seus codificadores aplicado métodos científicos objectivistas aos processos históricos de forma a apresentar a obra literária do passado como uma entidade absoluta e a-histórica. Com a codificação de obra de arte intemporal e dos parâmetros pelos quais estas se julgavam pelos criadores e pelos críticos (que, frequentemente, acumulavam funções no campo literário e jornalístico), tornou-se particularmente problemático conjugar a intemporalidade da obra com um sistema comercial de produção artística, indutor de constrangimentos de diversos tipos. Por exemplo, Almeida Garrett tentou associar essas duas entidades (entendidas como inconciliáveis por diversos autores, incluindo Palmeirim) nas suas obras. Um bom exemplo dessa tentativa é *Um auto de Gil Vicente*, um drama histórico de características românticas, apresentado num teatro incluído no circuito comercial (o Teatro da Rua dos Condes), em que a temática era a própria história do teatro português, em especial, a ficção de um relato de um episódio relativo a uma das figuras tutelares da literatura nacional.

Palmeirim responsabiliza o mercado comercial de entretenimento de induzir o mau gosto, de se ter ocupado demasiado de questões políticas e de dificultar a produção teatral de cariz nacional:

O theatro do Salitre era o viveiro, a *menagerie*, em que se passaram por alguns annos as scenas vandalicas da distruição do gosto, sendo também o ultimo pantheon dos *vegettes*, dos elogios-dramaticos, e das odes-segarregas com que os beneficiados martyrizavam os ouvidos do publico, a propria intelligencia, e a poesia nacional.¹⁶⁹

Em vez de aproveitarmos o tempo em alguma coisa util puzemo-nos a fazer politica de bambolinas [...]¹⁷⁰

¹⁶⁸ Fernando Catroga, José Maria Amado Mendes, Luís Reis Torgal (dirs.) *História da História em Portugal: Sécs. XIX-XX*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, pg. 40

¹⁶⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 3378, 12 de Julho de 1853, pg. 1

¹⁷⁰ *Idem*, *ibidem*

No que toca à demora no estabelecimento de um sistema dinâmico de produção/recepção teatral nos anos imediatamente posteriores a 1834, o autor refere:

Critica não a havia então. Os jornaes eram tão pequenos que ficavam cheios com a parte official, e com a tabella dos navios que tinham entrado na barra! Os auctores, esses, ou tinham chegado ha pouco do Mindello e procuravam empregos, ou, vencidos de Evora-Monte, tinham mais que pensar do que nos enredos drammaturgos e na caricatura da farça.¹⁷¹

A criação do Conservatório Geral de Arte Dramática é apontada como um momento de mudança pelo folhetinista, mas a sua actividade considerada insuficiente no estabelecimento de uma dinâmica teatral nacional:

Mas como se tornou elle [o Conservatório] depois, santo Deos?! O nosso atraso dramatico era vergonhoso, mas tinha desculpa, antes da existencia do conservatorio; inaugurado e[l]le, podemos sem injustiça accusa-lo de um n[ã]o curto periodo de abatimento e de miseria para a scena portugueza¹⁷²

Nem um unico actor de merecimento saiu ainda das suas engoiadas escólas; nem um unico trabalho theorico appa[r]eceu até hoje trazendo um diploma em forma passado naquelle paraíso de Boileaus extemporaneos.¹⁷³

No último capítulo do seu folhetim, Palmeirim traça o percurso do teatro lisboeta a partir do século XVIII, mencionando a qualidade das traduções no Teatro do Bairro Alto e a transição dos modelos dramáticos italianos e espanhóis (Goldoni, Lope de Vega, Caldéron de la Barca) para modelos franceses (Molière, Corneille, Racine e Voltaire).¹⁷⁴ O circuito lisboeta do teatro declamado era assim definido:

Convertido o theatro do Salitre, nos ultimos tempos, n'uma especie de praça aonde todos se julgavam com o direito de descer do insulto á obscenidade, e da reprovação severa aos apupos grosseiros, e quando já as auctoridades não

¹⁷¹ *Idem*, n.º 3378, 12 de Julho de 1853, pg. 2

¹⁷² *Idem*, *ibidem*

¹⁷³ *Idem*, *ibidem*

¹⁷⁴ *Idem*, n.º 3383, 18 de Julho de 1853, pg. 1

podiam conter os espectadores, começava então a florescer o teatro da rua dos Condes, atraindo as sympathias do publico, a protecção da imprensa, e dissipando, ainda que lentamente, a attenção das auctoridades e a benevolencia do governo.¹⁷⁵

A emergência do Teatro da Rua dos Condes deveu-se à fixação de uma companhia francesa, no final de 1834, da qual fazia parte Émile Dour, considerado por Palmeirim um “artista vulgar e de ordem inferior, mas que ainda assim contribuiu, posteriormente, não pouco para a prosperidade do teatro portuguez”¹⁷⁶. Essa companhia foi responsável pela introdução em Portugal dos modelos dramáticos do Romantismo francês (Victor Hugo, Alexandre Dumas, Scribe, “quasi todos os bons modelos da escola chamada romantica foram sancionados pela concorrência publica”¹⁷⁷) e estabeleceu novos paradigmas de encenação (“Antes disso raras vezes os actores se vestiam em caracter [...] e desconheciam, pode-se dizer que totalmente, o segredo de harmonisarem as physionomias com as exigencias dos papeis de que se incumbiam”¹⁷⁸).¹⁷⁹ Palmeirim referiu, elogiosamente, a gestão desse teatro empreendida pelo Conde de Farrobo (apesar da utilização da expressão “venerando pardieiro” para designar o espaço¹⁸⁰), com particular destaque para a apresentação de peças de autores portugueses “após passada a mania da opera-comica”.¹⁸¹ O interesse por parte da gestão Farrobo de criar um teatro de ópera em português assente na apresentação de traduções de óperas cómicas francesas (maioritariamente de Auber) ou de óperas cómicas da autoria de João Guilherme Daddi¹⁸² é visto por parte de Palmeirim da seguinte forma:

Quiz porém o mau fado do nosso teatro que um interregno de opera-comica viesse affrouxar o andamento da scena portugueza, e os visiveis progressos dos artistas! [...] uma tentativa absurda, como de pôr a cantar quem não sabia uma

¹⁷⁵ *Idem*, *ibidem*

¹⁷⁶ *Idem*, *ibidem*

¹⁷⁷ *Idem*, *ibidem*

¹⁷⁸ *Idem*, *ibidem*

¹⁷⁹ A importância do historicismo na encenação teatral configura-se essencial para este período. Ver secção “Crítica operática”.

¹⁸⁰ *A Revolução de Setembro*, n.º 3378, 12 de Julho de 1853, pg. 2

¹⁸¹ *Idem*, n.º 3383, 18 de Julho de 1853, pg. 2

¹⁸² Ver secção “Espectáculos” e Isabel Gonçalves, *op. cit.*, pp. 93-111

só nota de musica, e que em arias e d[u]ettos d'uma desarmonia pungente castigavam o publico do mau gosto que tinha de os ir ouvir em flagrante delicto de *charivari* musical¹⁸³

Para um defensor do teatro português na época, a substituição de apresentações de obras dramáticas da autoria de portugueses (apesar da hegemonia das convenções do drama romântico francês nessa produção) por traduções de um modelo operático importado de França configura-se como um entrave à produção teatral nacional, desviando recursos necessários para o estabelecimento de uma tradição dramática em português. Essa posição mostra-se bem patente no enaltecimento de Doux pela encenação de obras teatrais de autores portugueses (destacando de uma forma altamente positiva dois anos de produção no Teatro da Rua dos Condes, período no qual foram representadas diversas peças dos mais destacados autores dramáticos portugueses da época, como Garrett ou Mendes Leal):

[...]o quanto foi brilhante a ultima época da existencia do theatro normal da rua dos Condes, e como o governo, pensando em melhorar de edificio uma sociedade que realmente o merecia, contribuiu infelizm[e]nte, sem o pensar, para que a arte retrogradasse no doirado mausoleu do theatro do Rocio!¹⁸⁴

A perspectiva negativa do autor em relação à ocupação dos programas do teatro nacional da época por espectáculos de matriz estrangeira, dificultando a produção local, é coincidente com a posição inicial afirmada por Lopes de Mendonça em relação ao espectáculo operático italiano apresentado no Real Teatro de S. Carlos e publicada anteriormente em *A Revolução de Setembro*,¹⁸⁵ apontando para uma certa transversalidade no tipo de discurso referente ao teatro nacional por diversos agentes imersos no campo literário português.

Concluindo a série de artigos, Palmeirim afirma um comportamento proteccionista desejável à produção teatral nacional, relacionando-a com os paradigmas dramáticos franceses:

¹⁸³ *A Revolução de Setembro*, n.º 3383, 18 de Julho de 1853, pg. 2

¹⁸⁴ *Idem*, *ibidem*

¹⁸⁵ *Idem*, n.º 1693, 26 de Outubro de 1847, pp.1-2

Sejamos todos imparciaes, e antes de tudo portuguezes, e será possível, quando nos não extasiarmos diante do optimo, do bom, e do pessimo do theatro francez, achar na nossa terra, não digo Talmas e Racheis, mas actores superiores aos que de fóra nos chegam de contrabando e sem pagarem direitos [...]¹⁸⁶

Em finais de 1854, *A Revolução de Setembro* fez publicar um folhetim que se debruçava sobre a relação música e poesia durante dois números.¹⁸⁷ Essas considerações foram remetidas à redacção do jornal por Angelo Frondoni e foram “extrahidas de Fétis”,¹⁸⁸ o que aponta para a centralidade desse autor na codificação do discurso historiográfico sobre música no período estudado e a circulação das suas obras na Europa.¹⁸⁹ A proximidade de Frondoni ao liberalismo contribuiu determinantemente para a sua colaboração com *A Revolução de Setembro*.¹⁹⁰ Por outro lado, a recepção do pensamento de Fétis por parte do compositor pode ter sido realizada indirectamente por via das traduções para italiano das suas obras. É de salientar igualmente a preocupação pedagógica por parte da redacção de *A Revolução de Setembro*, tentando contribuir para a divulgação de postulados teóricos actualizados e explicá-los ao segmento de mercado para o qual o periódico é dirigido.

Se não houvesse na musica mais que um principio de sensação vaga fundado tão sómente sobre uma relação de conveniencia entre os sons, tendo por único resultado affectar mais ou menos agradavelmente o ouvido, esta arte tornava-se pouco digna da attenção publica; porque não sendo destinada que a satisfazer um sentido isolado não mereceria mais consideração que a arte culinaria.¹⁹¹

¹⁸⁶ *Idem*, *ibidem*

¹⁸⁷ *Idem*, n.º 3775, 9 de Novembro de 1854, pp. 1-2; n.º 3776, 10 de Novembro de 1854, pp. 1-2

¹⁸⁸ Não foi possível identificar concretamente a fonte das citações. Possivelmente, os excertos pertenciam a artigos publicados na *Revue musicale*, visto que as obras de Fétis editadas em formato livro só começaram a ser publicitadas na imprensa periódica portuguesa após o período estudado (o que não quer dizer que alguns agentes do meio musical português não lhes pudessem aceder).

¹⁸⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 3775, 9 de Novembro de 1854, pg. 1

¹⁹⁰ Ver secção “*A Revolução de Setembro* de 1840 a 1857” e textos de pendor político de sua autoria: Angelo Frondoni, *Della morte di Abramo Lincoln presidente degli Stati Uniti*, Lisboa: Typographia Franco-Portuguesa, 1867 e Angelo Frondoni, *Memória ácerca da influência da música na sociedade*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883. Frondoni foi igualmente compositor do *Hymno do Minho*, actualmente conhecido por *Hino da Maria da Fonte*.

¹⁹¹ *A Revolução de Setembro*, n.º 3775, 9 de Novembro de 1854, pg. 1

Seguidamente, este folhetim refere os momentos cronológicos nos quais “se acreditava que satisfazer o ouvido era o unico fim da musica”, nomeadamente desde meados do século XIV até ao final do século XVI (apontando mesmo que alguma dessa música era escrita para os olhos).¹⁹² A música desse período era apontada pelo redactor como um exercício matemático, no qual:

O seu genio [do compositor] esgotava-se em arranjar sons em formas caprichosas que não eram sensíveis senão sobre o papel. Comtudo, os madrigaes, os motetes, as missas, enfim, toda a musica desses primeiros tempos da arte, achava admiradores, porque não se conhecia outra melhor [...]¹⁹³

Após referir a um período no qual a ópera era “*um concerto a que o drama servia de pretexto*”, o autor aponta para a substituição deste cânone estético pela *tragédie lyrique* na qual Gluck “achou a *expressão verdadeira*, que é a do coração”.¹⁹⁴ Seguidamente, é apontado o carácter imitativo/expressivo da música, enfatizando o último, de acordo com os postulados do Romantismo, de acordo com os quais:

[o] que se chama ordinariamente *expressão das palavras*, não é o objecto essencial da musica.¹⁹⁵

as melhores operas italianas, francezas e allemãs offerecem traços aonde a entoação musical secunda com bom effeito a palavra; basta lembrar que isto não é o fim essencial da música.¹⁹⁶

A segunda parte do artigo inicia com as diversas possibilidades de primazia na relação música/palavra. A aconceptualidade da música é reforçada neste artigo, apresentando o exemplo da música instrumental:¹⁹⁷

¹⁹² *Idem*, *ibidem*

¹⁹³ *Idem*, *ibidem*

¹⁹⁴ *Idem*, *ibidem*

¹⁹⁵ *Idem*, n.º 3775, 9 de Novembro de 1854, pg. 2

¹⁹⁶ *Idem*, n.º 3775, 9 de Novembro de 1854, pg. 2; ver Eduard Hanslick, *op. cit.*, pg. 37

¹⁹⁷ Ver Rita Iriarte (ed.), *op. cit.*, pp. 24-25. O próprio Lopes de Mendonça refere um dos principais codificadores dos postulados da chamada metafísica da música instrumental, o escritor Jean Paul Richter numa “Revista de Lisboa”: *A Revolução de Setembro*, n.º 3345, 28 de Maio de 1853, pg. 2

Nada melhor demonstra a faculdade de commover, que possui a musica independente da palavra, se não os effeitos produzidos pela musica instrumental.¹⁹⁸

Os exemplos apresentados por Fétis via Frondoni eram praticamente desconhecidos do público português da época (exceptuando através do consumo da imprensa estrangeira): a *Sinfonia em Sol menor* de Mozart (certamente a n.º 40) e a 5.ª *Sinfonia* de Beethoven. É, seguidamente, apresentada uma teoria da especificidade das artes, na qual a função explicitada para a música é “que ella nos mova”:¹⁹⁹

[...]a musica não é nem uma arte de imitação, nem uma língua; mas a arte de exprimir, ou antes de commover.²⁰⁰

O artigo prossegue com referências a diversos postulados de recepção defendidos, alongando-se aquando da menção a Haydn, Mozart e Beethoven enquanto paradigmas da composição musical,²⁰¹ apontando para o reconhecimento das figuras tutelares do repertório sinfónico de matriz germânica então em estabelecimento enquanto paradigma estético para alguns segmentos do mercado (apesar da clara hegemonia dos modelos operáticos em Portugal no período abordado). O folhetim conclui com diversas afirmações que apontam para o carácter intemporal da música entendida pelo autor como de qualidade, apelando para a consciencialização historicista dos diversos agentes envolvidos na sua produção:

Os artistas esclarecidos teem uma vantagem incontestavel sobre todos os outros, e vem a ser a de gosar ouvindo a musica dos homens de genio de todas as epocas e de todos os systemas, em quanto que aquelles não admittem senão o que está em voga e não comprehendem outra. [...] É mister lamentar os homens que põem assim limites estreitos a seus gostos, em vez de tentar engrandecer o seu dominio. É provavel que o numero desses homens diminua desde que os compositores tiverem comprehendido que todos os estylos com todos os seus

¹⁹⁸ *A Revolução de Setembro*, n.º 3776, 10 de Novembro de 1854, pg. 1

¹⁹⁹ *Idem*, *ibidem*

²⁰⁰ *Idem*, *ibidem*

²⁰¹ Ver E. T. A. Hoffmann, “Recensão da Quinta Sinfonia de Beethoven (Excertos)”, Rita Iriarte, (ed.), *op. cit.*, pp. 93-96

meios são bons de empregar, e logo que elles estejam resolvidos a refazer nas suas obras a historia das transformações da sua arte.²⁰²

A questão mais interessante na publicação destes folhetins é a necessidade de divulgar conhecimentos então recentemente produzidos por uma autoridade na área sobre um assunto amplamente discutido ao longo do tempo e altamente relevante para um mercado dominado pelos géneros musico-dramáticos, como no caso português. Tendo sido a selecção (e, possivelmente, a tradução) realizada por um compositor bastante activo na época, estes folhetins remetem para a tentativa de incorporação do discurso musicográfico em textos produzidos por músicos da época, com vista à legitimação científica objectivista dos seus conteúdos. Por outro lado, a coincidência cronológica destes artigos com a publicação em Leipzig de *O Belo Musical*, obra que partilha alguns pontos com os postulados atribuídos a Fétis, aponta para a existência de diversos eixos geográficos coevos na produção de um conhecimento musicográfico de carácter positivista, relativamente partilhado e relacionado com o mercado de publicações periódicas e sua circulação no espaço europeu.

Uma série de folhetins da autoria de Júlio César Machado publicados em *A Revolução de Setembro* incorporaram e divulgaram diversos arquétipos românticos relacionados com a actividade artística feminina. Estes artigos foram intitulados: “Physiologia da Dançarina”, “Physiologia da Actriz” e “Physiologia da Cantora”.²⁰³ Nesta ocorrência, não são postulados princípios teóricos, mas sim descritos perfis-tipo dessas personalidades. No primeiro desses artigos, após divagações históricas acerca do assunto da dança, a sua actividade é enquadrada da seguinte forma.²⁰⁴

As dançarinas alimentaram sempre um desdem sublime para com as actrizes, e cantoras; estas, em compensação, olharam-as sempre com o ar misericordioso que nos merece uma victima dos ultimos acontecimentos. A actriz declara que teria pejo de ser dançarina: a dançarina diz que teria vergonha de ser actriz. Em quanto estas duas classes se desdenham mutuamente, a cantora exclama do alto da sua superioridade que por cousa alguma *desceria* a ser actriz, ou dançarina!

²⁰² *A Revolução de Setembro*, n.º 3776, 10 de Novembro de 1854, pg. 2

²⁰³ *Idem*, n.º 4404, 19 de Dezembro de 1856, pp. 1-2, n.º 4430, 22 de Janeiro de 1857, pp. 1-2, n.º 4515, 8 de Maio de 1857, pp. 1-2, respectivamente.

²⁰⁴ De forma a enquadrar o estatuto socio-profissional dos bailarinos no período estudado ver Maria Helena de Abreu Coelho, *op. cit.*, pp. 235-264

[...] a honesta dona de casa, que não canta, nem dança, nem representa com o marido ao menos, solta esta phrase pudica ao voltar de um espectáculo – “Eu tinha vergonha se fosse do theatro!” Isto prova que uma dona de casa é superior a uma actriz, a uma dançarina, e a uma cantora!²⁰⁵

O folhetim resume-se a uma avaliação do que seria um hipotético percurso biográfico tipificado da bailarina, desde os seus anos de formação à sua retirada artística, salientando a promiscuidade afectiva, induzida, segundo Júlio César Machado, pela própria mãe:

A dançarina é quasi sempre filha de uma mulher de theatro [...] ²⁰⁶

A mãe vende-a a um inglez que frequenta o palco, ou a algum brasileiro apreciador das artes em geral, e da dança *em particular*. Então, ella vinga-se do destino prejudicando por travessuras amorosas a airocidade da cabeça do seu possuidor, e escolhe um rapaz de vinte annos que tenha influencia n’alguma coisa de que dependem os destinos da mulher de theatro, na imprensa, ou na platéa ²⁰⁷

No que toca à actriz, o folhetinista mantém exactamente o mesmo tipo de discurso:

É quasi sempre filha de um comparsa que lhe recommenda a toda a hora que o dinheiro vale mais do que a virtude, e que, visto a associação ser o espirito deste seculo, não queira ella ser *retrograda* deixando de se *associar* ²⁰⁸

A actriz consegue captivar um director, como lhes disse, e, antevendo um futuro cor de rosa, descança nos braços do amor, para acordar nos da gloria! Todavia, cuida o leitor que bastará á actriz possuir o director que escolheu? não, mil vezes não! porque se elle lhe serve para os interesses da vida, para os interesses do coração não póde servir-lhe. Chega então um rapaz de vinte e tantos annos, escriptor de comedias, folhetinista, ou mesmo simples espectador, e a

²⁰⁵ *A Revolução de Setembro*, n.º 4404, 19 de Dezembro de 1856, pg. 1

²⁰⁶ *Idem*, *ibidem*

²⁰⁷ *Idem*, n.º 4404, 19 de Dezembro de 1856, pg. 2

²⁰⁸ *Idem*, n.º 4430, 22 de Janeiro de 1857, pg. 1

actriz que adora os cabellos loiros, ou que morre pelos castanhos, que delira perante um bigodinho que vae desenvolver-se, ou fica doida por uns olhos vivos e seintillantes, exclama uma noite em pleno camarim, como o Cesar romano exclamou um dia em pleno campo de batalha. – Cheguei, vi e venci!²⁰⁹

Aparte dos juízos de teor ético, Júlio César Machado aponta para diversas lacunas de formação nas actrizes portuguesas, reflexo do difícil acesso à instrução por parte de grande parte da população portuguesa, em especial de estratos sociais economicamente menos favorecidos.²¹⁰

A actriz quasi sempre sabe ler mal, e escrever peor ainda. Ha exemplo de actriz de primeira ordem não saberem lêr, e aprenderem os papeis de ouvido.²¹¹

[...] as nossas actrizes teem conseguido tudo, *menos* saber representar.²¹²

No folhetim que abordava o perfil da cantora, foram introduzidas algumas mudanças. Este artigo mencionava dois estereótipos: a cantora portuguesa e a cantora italiana residente em Portugal. No que toca à cantora portuguesa, esta:

Passa mediocrementemente os primeiros annos da sua vida revellando uma contestavel vocação para a musica, desafinando sem cerimonia diversos trechos que pilhou de ouvido, cultivando o estudo de qualquer instrumento [...]²¹³

O que pode e deve dizer-se, e até em estylo secco e conciso de aphorismo é que a cantora portugueza sae de toda a parte, *excepto do Conservatorio!* Ou pode dizer-se que a cantora portugueza sae dos choros de S. Carlos.²¹⁴

²⁰⁹ *Idem*, *ibidem*

²¹⁰ Sobre a representação de indivíduos pertencentes a estratos economicamente desfavorecidos na actividade teatral durante o período estudado ver Fernando António Almeida, *Operários de Lisboa na vida e no teatro (1845-1870)*, Lisboa: Caminho, 1994

²¹¹ *A Revolução de Setembro*, n.º 4430, 22 de Janeiro de 1857, pg. 2

²¹² *Idem*, *ibidem*

²¹³ *Idem*, n.º 4515, 8 de Maio de 1857, pg. 1

²¹⁴ *Idem*, *ibidem*

A cantora portuguesa é um ente inclassificável, e que escapa a todas as observações fisiológicas: para ella a musica é um *ganha pão*. Mede as dificuldades da arte pela carestia dos generos.²¹⁵

Depois de ter desafinado toda a vida, a cantora portuguesa termina por querer viver em *harmonia*, e contrae os laços matrimoniaes!²¹⁶

Esta apreciação ao perfil da cantora portuguesa e sua consequente generalização é uma actividade criativa por parte do folhetinista, pois, à época, era raríssimo cantoras portuguesas actuarem no S. Carlos em papéis de relativo relevo. A reduzida articulação entre as estruturas de ensino (nomeadamente o Conservatório Real de Lisboa) com o Real Teatro de S. Carlos está patente no percurso de formação de cantores ou bailarinos.²¹⁷ Por exemplo, um caso isolado de integração de uma cantora formada no Conservatório Real de Lisboa na companhia residente no S. Carlos foi Clementina Cordeiro²¹⁸ (apesar dos constrangimentos ao desenvolvimento da sua carreira sujeitos por parte de determinados sectores do público lisboeta, incluindo parte da imprensa periódica). A inexistência de cantoras portuguesas de primeiro plano relativamente ao mercado local (por exemplo, o percurso da cantora Maria Nilo centrou-se num teatro periférico em França e não em Portugal²¹⁹), tornava qualquer perspectiva de generalização nesse campo numa actividade indutiva sobre premissas inexistentes, ou seja, sem uma amostra razoável, essencial para o estabelecimento de um perfil. No fundo, o autor cria e divulga um estereótipo, possivelmente projectando algumas características criadas e atribuídas pelos próprios jornalistas, posteriormente atribuídas a um perfil generalizador de um objecto praticamente inexistente.

A avaliação à cantora italiana é realizada nos mesmos moldes da sua congénere portuguesa:

²¹⁵ *Idem*, *ibidem*

²¹⁶ *Idem*, n.º 4515, 8 de Maio de 1857, pg. 2

²¹⁷ Sobre a fraca integração de alunos de dança do Conservatório Real de Lisboa na estrutura do S. Carlos ver Maria Helena de Abreu Coelho, *op. cit.*, pg. 136

²¹⁸ A prestação da cantora Clementina Cordeiro enquanto aluna do Conservatório Real de Lisboa nos “exercícios públicos” organizados por essa instituição foi elogiada por Pedro Cabral, redactor do folhetim concernente a esse evento. Ver *A Revolução de Setembro*, n.º 1339, 19 de Setembro de 1845, pp. 2-3

²¹⁹ Mário Moreau, *Cantores de ópera portugueses*, vol. I, Lisboa: Livraria Bertrand, 1981, pp. 354-361; *A Revolução de Setembro*, n.º 1795, 1 de Março de 1848, pg. 2

A cantora italiana em Lisboa [...] agrada-lhe sobre tudo ver o seu retrato nos camarotes, nas vidraças dos armazens de musica, nas paredes do botequim, por cima dos piannos nos salões, e (isso não veem mas supõem) nos quartos de cama dos *dilletanti*. Costumadas a pagar artigos laudatórios nos outros paizes admiram-se de que por cá se elogie alguém de gr[a]ça, e que os jornalistas lhe não remetam com o elogio a conta e o recibo.²²⁰

Se a actriz precisa de um auctor dramatico, e a dançarina de um amante, a cantora não pôde dispensar um marido. É elle quasi sempre um *bravo proscripto*, que por motivos politicos, não pôde voltar a Italia. pêta engenhosa para desculpar sua mulher de andar cantando por toda a parte, menos onde se canta bem!²²¹

Júlio César Machado compara os dois perfis e termina o folhetim desta forma:

a cantora portugueza persuade-se, desde que delenta, que sabe cantar; a cantora italiana que vem a Lisboa, tem ao menos a modestia de não se convencer disso, mas obrigam-a á força a acreditar-o. A maior parte das vezes ella e o marido são os ultimos que se convencem de tal!²²²

Neste bloco de textos encontra-se marcado uma visão altamente patriarcal e moralista da mulher que desenvolve carreira no mercado teatral. Contrapondo-a sempre à virtuosa dona de casa ou mãe de filhos (comparação característica referente ao modelo bipolar do papel da mulher presente nos mais diversos campos culturais românticos), o autor ataca a moralidade de uma actividade que implica a exposição pública da mulher (referindo mesmo que a promiscuidade era induzida pelo meio onde esta se desenrolava). Júlio César Machado, enquanto folhetinista debruçado sobre eventos culturais e, por extensão, teatrais de um jornal, critica precisamente as figuras das quais depende um segmento significativo da sua actividade. No que toca a outras questões, o folhetinista aponta uma situação periférica de Portugal em relação aos mercados teatrais e operáticos, razão pela qual as actividades artísticas são realizadas por elementos cuja qualidade das prestações era questionável. Problematisando esta questão, durante o início da

²²⁰ *A Revolução de Setembro*, n.º 4515, 8 de Maio de 1857, pg. 2

²²¹ *Idem*, *ibidem*

²²² *Idem*, *ibidem*

década de 50, o Real Teatro de S. Carlos atraiu diversos cantores de primeiro plano internacional (como Anaïde Castellan ou Rosine Stoltz). Devido a variadas questões associadas aos mecanismos de produção operática em diversos pontos da Europa, nomeadamente a instabilidade política decorrente das revoluções ocorridas no final da década de 40 em territórios europeus e a crise da actividade teatral decorrente da situação política precária, associadas à relativa pacificação de Portugal no início dos anos 50, tornaram Lisboa um pólo de migração para alguns cantores, possibilitando temporadas operáticas particularmente atípicas, nas quais a qualidade dos intérpretes era frequentemente destacada pela imprensa.²²³ Por outro lado, essas temporadas eram completamente excepcionais, tendo o discurso jornalístico de Júlio César Machado incorporado o preconceito presente num sector relevante da imprensa da época, que enunciava constantemente a falta de qualidade dos cantores contratados para actuar na temporada lírica, exclusivamente devido à periferia na situação geográfica do mercado português e à conjuntura económica inerente ao modelo empresarial de gestão do teatro.

²²³ Ver secção “Crítica a intérpretes”, em especial no que toca aos folhetins publicados por Lopes de Mendonça sobre Rosine Stoltz e Anaïde Castellan

8.6 “Revista de Lisboa” – Lopes de Mendonça e a crónica social lisboeta

Durante o período estudado, o principal codificador de discurso sobre assuntos musicais nos conteúdos publicados em *A Revolução de Setembro* foi António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865), através de um importante corpo de textos concentrados na crónica da vida social lisboeta intitulado “Revista de Lisboa” (iniciadas em 1847). Apesar da publicação de diversos folhetins centrados exclusivamente num evento particular (a apresentação de uma peça de teatro, de uma ópera, uma corrida de touros²²⁴), Lopes de Mendonça articulou o discurso respeitante às práticas sociais de consumo no mercado de entretenimentos com os conteúdos específicos do mesmo, integrando, dessa forma, os espectáculos na vida social lisboeta e difundido os percursos de socialização através da imprensa periódica.

Os percursos de socialização de Lopes de Mendonça (familiar por afinidade dos Viscondes de Carnide por via do casamento com Margarida Street de Arriaga e Cunha) facultaram-lhe um acesso privilegiado a diversos eventos de socialização da aristocracia e de alguns segmentos da burguesia lisboeta. Por outro lado, a sua actividade enquanto folhetinista permitiu alguma mobilidade no meio teatral (tendo assistido a alguns ensaios gerais, apesar destes não serem propriamente exclusivos durante o período estudado²²⁵). Essa facilidade possibilitou a produção de um *corpus* alargado de folhetins e que o seu autor se constituísse enquanto um dos principais codificadores dessa secção na imprensa portuguesa. Aquando da sua progressiva substituição como folhetinista regular (desempenhando Júlio César Machado a função de crítico literário e autores que assinavam como A. Speroni ou Sidney²²⁶ se centravam na actualidade teatral), foi publicado um folhetim assinado por Sidney, cuja primeira secção era uma missiva aberta ao seu antecessor, apontando a sua importância no panorama jornalístico português da época:

A tua conhecida urbanidade dá-me hospedagem um dia por semana na casa que te pertence *par droit de conquête, et par droit de naissance*, com a condição de contar ao publico tudo quanto sei, e amei durante os sete dias destinados ao tra-

²²⁴ *A Revolução de Setembro*, n.º 2424, 19 de Abril de 1850, pp. 1-2, n.º 2059, 24 de Janeiro de 1849, pp. 1-2 e n.º 1879, 15 de Junho de 1848, pg. 1, respectivamente.

²²⁵ *Idem*, n.º 2008, 20 de Novembro de 1848, pg. 1

²²⁶ Não foi possível identificar especificamente os autores referidos.

balho.²²⁷

Esse papel foi de tal forma central que o seu obituário publicado no folhetim de *A Revolução de Setembro* (redigido pelo seu mais frequente sucessor na redacção desse espaço, Júlio César Machado) o apresentava da seguinte forma: “Graças a elle, o folhetim enthronisa-se entre nós e entra nos costumes e necessidades da nação”.²²⁸ Reforçando essa afirmação, aquando da morte do autor, o *Diário de Notícias* dedicou-lhe um folhetim (da autoria de Oliveira Pires), no qual se destacava:

O publico reconheceu [...] o talento de Lopes de Mendonça, especialmente desde que nos folhetins da *Revolução de Setembro* implantou esse novo genero de litteratura, que em França fizera a gloria de Theophilo Gauthier e Julio Janin, genero em que elle mostrou, sobre o merito da originalidade, os recursos de um talento superior, quer nas illustradas apreciações da sua critica, quer nas graciosas agudezas do seu espirito, ou nas esplendidas roupagens com que vestia o pensamento²²⁹

Ao longo da sua colaboração com o jornal, Lopes de Mendonça foi, igualmente, um exemplo da “plasticidade ideológica notável”²³⁰ de *A Revolução de Setembro*, criada numa lógica constitucionalista e anti-cabralista, abarcando posteriormente outras tendências ideológicas, entre as quais o socialismo e o republicanismo. Estas últimas tendências eram perfilhadas por Lopes de Mendonça (tendo referido Saint-Simon num dos seus folhetins²³¹ e afirmado “Todos sabem que eu não sou progressista, sou republicano; que não desejo uma transformação de pessoas, quizéra uma reforma social.”²³²). O ibe-rismo apresenta-se igualmente como um traço relevante das crenças individuais de Lopes de Mendonça, que afirmou:

Eu cá sou partidista da união iberica: e se isso dependesse de mim até não

²²⁷ *A Revolução de Setembro*, n.º 4288, 5 de Agosto de 1856, pg. 1

²²⁸ *Idem*, n.º 7019, 12 de Outubro de 1865, pg. 1

²²⁹ *Diário de Notícias*, n.º 234, 15 de Outubro de 1865, pp. 1-2

²³⁰ José Miguel Sardica, *op. cit.*, pg. 774

²³¹ *A Revolução de Setembro*, n.º 3300, 2 de Abril de 1853, pp. 1-2

²³² *Idem*, n.º 2129, 21 de Abril de 1849, pg. 1

esquecia o cruzamento das raças [...] União sim, mas união com republica.²³³

O facto de perfilhar ideais republicanos e socialistas não exclui a existência de preconceitos misóginos ou etnocêntricos no discurso produzido, características ideologicamente presentes em diversos redactores de *A Revolução de Setembro* e em sectores mais alargados da sociedade. Ao passo que elogiava Felicia Casella pela sua criação artística,²³⁴ afirmou:

Uma esposa deve ser uma creatura pacifica, ingleza por dentro, gostando de dormir, e tomando uma dose consideravel de chá preto, para conservar as faculdades livres de excitações perigosas.²³⁵

Ainda nenhum Mosart nasceu no meio das tribus selvagens, nem a mais insignificante *burletta* se compoz entre os cafres e hottentotes.²³⁶

Lopes de Mendonça partilhava igualmente uma visão da sociedade como corruptora das faculdades naturais do homem baseadas na simplicidade (aludindo à ideia de tentação, fortemente enraizado num países de matriz ética católica como Portugal):

Na atmospheria social absorvem-se principios mais corrosivos para alterar a pureza das organizações castas e singelas. O mundo apresenta exemplos mais fataes para desvairar as imaginações inexpertas²³⁷

Apesar da mudança no enquadramento político de *A Revolução de Setembro* aquando da Regeneração, Lopes de Mendonça publicou nesse jornal:

Conversar em politica, é quasi hoje um impossivel: a regeneração reduziu-nos á immobildade magestosa do limbo: as *conveniencias* reduziram o espirito publico a uma indefinida reticencia....²³⁸

²³³ *Idem*, n.º 3305, 9 de Abril de 1853, pg. 2

²³⁴ *Idem*, n.º 3340, 21 de Maio de 1853, pp. 1-2

²³⁵ *Idem*, n.º 3608, 17 de Abril de 1854, pg. 1

²³⁶ *Idem*, n.º 3471, 29 de Outubro de 1853, pg. 1

²³⁷ *Idem*, n.º 3608, 17 de Abril de 1854, pg. 2

²³⁸ *Idem*, n.º 3076, 3 de Julho de 1852, pg. 2

O seu percurso em *A Revolução de Setembro* foi iniciado com a redacção de folhetins e, com a sua afirmação progressiva no corpo redactorial e a transferência da autoria dos folhetins a partir de meados da década de 50 (fase final da sua colaboração com a publicação), Lopes de Mendonça concentrou-se na redacção de artigos políticos de opinião na coluna “Interior” (tendo, inclusivamente, dominado uma área significativa dessa coluna em algumas edições do jornal²³⁹). Paralelamente à sua contribuição para a redacção de *A Revolução de Setembro*, o escritor colaborou com outras publicações periódicas (*Ilustração luso-brazileira*, por exemplo), editou um livro (*Memórias de um doido*), desempenhou funções de redactor de um dos primeiros órgãos de comunicação de inspiração socialista em Portugal (a revista *O Ecco dos operarios*, a partir de 1850²⁴⁰) e foi seleccionado por D. Pedro V para leccionar no Curso Superior de Letras, então recentemente instalado em Lisboa.²⁴¹ Apesar de desenvolver actividade na esfera jornalística e abordar frequentemente assuntos musicais, Lopes de Mendonça afirma não ter formação musical:

Eu ignoro as leis do *contraponto*, e nunca me dediquei a devassar os mysterios da composição. Para mim um papel de musica é peor de entender do que um livro arabe ou *sanscrito*.²⁴²

Que eu, declaro pela centesima vez, ignoro completamente as leis inflexiveis do *contra-ponto*: e sei de mais a mais, que os mais illustrados escriptores musicais, o grande compositor Hector Berlioz, no *folhetim* do *Journal des Debats*, e o apreciado *virtuose* Oscar Commettant, no *folhetim* do *Constitutional*, esquecem-se completamente das regras e de todos os signos possiveis, e criticam, em nome das suas impressões individuaes, e do sentimento que experimentam, ouvindo um *symphonia*, ou uma *opera*.²⁴³

O modelo de crítica musical assente na subjectividade das impressões emocionais individuais é característico deste período, no qual o efeito causado por determinada obra é autonomizado pela recepção dos mecanismos técnicos que o originam. Essa

²³⁹ *Idem*, n.º 3318, 25 de Abril de 1853, pg. 1, por exemplo

²⁴⁰ *Idem*, n.º 2368, 8 de Fevereiro de 1850, pg. 4

²⁴¹ Maria Filomena **Mónica**, *D. Pedro V*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2005, pg. 173

²⁴² *A Revolução de Setembro*, n.º 3465, 22 de Outubro de 1853, pg. 1

²⁴³ *Idem*, n.º 2726, 26 de Agosto de 1851, pg. 2

perspectiva implica um tipo de crítica musical coexistente com um modelo de crítica pretensamente objectiva e científica²⁴⁴ assente no relato do substrato emocional autonomizado da racionalização de processos que permitiam a criação dessas impressões. A legitimação desse tipo de crítica por alguns compositores ligados ao campo jornalístico incentivou o seu estabelecimento transversal na imprensa e a validação dos métodos utilizados por folhetinistas sem preparação técnica para abordar os fenómenos musicais (como Lopes de Mendonça).

No que toca à esfera política editada na secção “Interior”, Lopes de Mendonça publicou artigos sobre diversas questões da actualidade governativa. A primeira dessas foi a defesa da construção do caminho-de-ferro (assunto previamente abordado numa “Revista de Lisboa”²⁴⁵), entrevendo neste uma fonte de riqueza, desenvolvimento e prosperidade económica e civilizacional (apontando o progresso tecnológico em geral e, especificamente, das vias de comunicação, como inevitável para a integração de Portugal no circuito comercial europeu coevo).²⁴⁶ Esses artigos de Lopes de Mendonça remetem para uma polémica recorrente entre *A Revolução de Setembro* (então defensora dos ideais do Partido Regenerador) e o jornal *O portuguez* (fundado em 1853 e defensor dos ideais do Partido Histórico).²⁴⁷ A defesa dos gabinetes regeneradores e a crítica ao Partido Histórico foi empreendida pelo redactor em diversos artigos de fundo,²⁴⁸ bem como diversas apreciações negativas a alguns grupos associados ao Partido Regenerador, representantes de facções e clivagens dentro dessa agremiação política.²⁴⁹ Um eixo recorrente nos últimos artigos de opinião da autoria de Lopes de Mendonça é a abordagem de questões económicas e financeiras (como o caso da política de investimento público, do défice orçamental e das receitas fiscais).²⁵⁰

Sendo primeiramente um folhetinista, Lopes de Mendonça expôs, por diversas ocasiões, o seu pensamento nessa secção do jornal. O autor apresentou em diversos artigos a necessidade de apoio ao teatro português por parte do governo, encarando-o en-

²⁴⁴ Ver secção “O jornalismo musical no período estudado”

²⁴⁵ *A Revolução de Setembro*, n.º 3300, 2 de Abril de 1853, pp. 1-2

²⁴⁶ *Idem*, n.º 3318, 25 de Abril de 1853, pg. 1; n.º 3327, 6 de Maio de 1853, pg. 1

²⁴⁷ Ver José Miguel Sardica, *op. cit.*, pp. 747-777

²⁴⁸ *A Revolução de Setembro*, n.º 4246, 13 de Junho de 1856, pg. 1

²⁴⁹ *Idem*, n.º 4270, 15 de Julho de 1856, pg. 1

²⁵⁰ *Idem*, n.º 4258, 1 de Julho de 1856, pg. 1; n.º 4282, 29 de Julho de 1856, pg. 1; n.º 4285, 1 de Agosto de 1856, pg. 1

quanto um factor educativo e civilizador da assistência e não de mero entretenimento:

O povo aprende no theatro a domar as suas paixões, a illustrar os seus generosos instinctos, a presar a patria, a ter esperança no futuro. É o ensino mutuo applicado em grande escala.²⁵¹

Nesse mesmo folhetim, Lopes de Mendonça criticou o governo pela atribuição de um subsídio ao teatro lírico em detrimento do teatro português (entenda-se Teatro da Rua dos Condes), reforçando esse pensamento noutro folhetim centrado na problemática do teatro de matriz portuguesa (“A abertura do theatro italiano vai pesar gravemente sobre a existencia do theatro portuguez”²⁵²). Prosseguindo a veia proteccionista à produção teatral nacional e sua relação com o teatro lírico, Lopes de Mendonça aponta, na rubrica “Revista de Lisboa”, que

Um actor portuguez enrouquece muito mais em conta do que um cantor italiano [...]²⁵³

O theatro de S. Carlos é uma ameaça ao systema representativo [...]²⁵⁴

Lopes de Mendonça alterou radicalmente a sua posição sobre o Real Teatro de S. Carlos, afirmando posteriormente que:

[...] há declamadores de economia tacanha que lamentam o subsidio dado a S. Carlos!²⁵⁵

De todas as verbas applicadas ao fomento das artes, ha apenas uma fecunda, cujos resultados se avaliam, é a que se destina ao theatro de S. Carlos.²⁵⁶

Esta mudança súbita e extrema de posição por parte de Lopes de Mendonça (semelhante à do protagonista do romance *A queda de um anjo*, de Camilo Castelo

²⁵¹ *Idem*, n.º 1669, 28 de Setembro de 1847, pg.1. Esta afirmação enquadra-se na visão da reforma teatral setembrista. Ver Mário Vieira de Carvalho, *op. cit.*, pp. 96-122

²⁵² *Idem*, n.º 1693, 26 de Outubro de 1847, pg.1

²⁵³ *Idem*, n.º 2068, 5 de Fevereiro de 1849, pg. 2

²⁵⁴ *Idem*, n.º 2358, 26 de Janeiro de 1850, pg. 1

²⁵⁵ *Idem*, n.º 3300, 2 de Abril de 1853, pg. 2

²⁵⁶ *Idem*, n.º 3250, 20 de Janeiro de 1853, pg. 1

Branco) pode ser enquadrada, a meu ver, pela escassez de recursos estatais financiadores da actividade teatral em Portugal existente à época e sua atribuição ao único teatro de primeira categoria no qual não se apresentavam obras em português. O folhetinista era um agente activo no campo literário, ou seja, partilhava a actividade com os dramaturgos preteridos em detrimento de um espectáculo importado. Por outro lado, as contradições eram relativamente frequentes nas apreciações realizadas por Lopes de Mendonça, apresentando-se este caso particular como um exemplo concreto dessa prática.²⁵⁷ O carácter contingente e efémero dos conteúdos e suportes da imprensa periódica no período estudado não era propriamente indutor de coerência de opiniões publicadas pelo mesmo jornalista ao longo de um período de tempo. Mantendo presente os conteúdos e objectivos eminentemente políticos de *A Revolução de Setembro*, o trabalho realizado por Lopes de Mendonça na secção “Folhetim” (relacionado com eventos efémeros de socialização de alguns grupos sociais) centrava-se em temáticas acessórias ao principal eixo discursivo do jornal, permitindo, possivelmente, uma maior autonomia de perspectiva por parte do autor.

A estreia da ópera *Sampiero* de Francisco Xavier Migone, em Abril de 1853, constituiu-se enquanto assunto central de uma “Revista de Lisboa”, apontando para o proteccionismo recorrente à produção artística nacional empreendido pela redacção de *A Revolução de Setembro*. Lopes de Mendonça classificou a obra como “digna do repertório musical moderno” na qual o compositor “se preocupou da escola de Verdi”.²⁵⁸ Tendo diversos agentes relacionados com a redacção de *A Revolução de Setembro* responsabilizado, numa primeira fase, o Real Teatro de S. Carlos e, posteriormente, o predomínio dos modelos teatrais franceses pela situação do teatro português da época,²⁵⁹ a abordagem recorrente da questão do teatro nacional (incluindo espectáculos operáticos compostos por portugueses) indica a sua centralidade para determinados sectores sociais (maioritariamente inseridos no campo literário), cuja actividade criadora poderia depender da instituição de um sistema regular de apresentação de espectáculos de autores portugueses, até então marcadamente débil e dependente dos constrangimentos estruturais e conjunturais inerentes ao meio teatral português.

²⁵⁷ Ver secção “Dois paradigmas operáticos: Rossini e Verdi”, por exemplo

²⁵⁸ *A Revolução de Setembro*, n.º 3305, 9 de Abril de 1853, pg. 1

²⁵⁹ Ver secção “Textos teóricos” e os artigos de Luis Augusto Palmeirim em *A Revolução de Setembro*, n.º 3377, 11 de Julho de 1853, pp. 1-2; n.º 3378, 12 de Julho de 1853, pp. 1-2; n.º 3383, 18 de Julho de 1853

Aparte da abordagem das questões teatrais, a crónica social ocupava uma parte importante dos conteúdos publicados por Lopes de Mendonça. Os objectos de crónica abarcavam, por exemplo, a descrição do “mundo elegante” em trânsito no Chiado durante a semana santa,²⁶⁰ a apresentação da tourada enquanto espectáculo progressista e manifestação do direito de associação,²⁶¹ a prática do fado enquanto género musical popular urbano²⁶² ou a enumeração de algumas actividades realizadas em Sintra (passeios, danças, concertos e touradas).²⁶³

Um mecanismo frequentemente utilizado na actividade jornalística portuguesa do século XIX foi o recurso a pseudónimos, de forma a esconder a identidade do autor de textos polémicos ou criar a noção de um corpo redactorial alargado num determinado periódico. Durante várias edições de *A Revolução de Setembro*, Lopes de Mendonça recorreu ao pseudónimo Rochester.²⁶⁴ A partir do folhetim intitulado “Chronica dos Theatros” assinado por Lopes de Mendonça (Rochester), é dissipada a dúvida sobre a identidade de Rochester,²⁶⁵ creditado em diversas edições da “Revista de Lisboa”. Nesta série de textos, é empreendida crítica teatral na perspectiva de um inglês em Lisboa, o que contribui para a ilusão de uma perspectiva exterior sobre a vida teatral lisboeta. Nesses folhetins é veementemente reprovada a política cultural portuguesa, a abordada a questão recorrente da ausência de um teatro português:

Não ha um theatro portuguez, porque os poetas não vivem de gloria, como o camaleao vive d’ar: mas os artistas despontam penosamente na scena, e conquistam palmo a palmo, com o suor do rosto, e com o sangue das veas, a estima

²⁶⁰ *A Revolução de Setembro*, n.º 2726, 26 de Abril de 1851, pp. 1-3

²⁶¹ *Idem*, n.º 1879, 15 de Junho de 1848, pg. 1. Neste artigo, Lopes de Mendonça faz referência à participação do conde de Vimioso (personagem que se tornará essencial na mitologia fadista) enquanto toureiro

²⁶² *A Revolução de Setembro*, n.º 1857, 18 de Maio de 1848, pg. 1. Neste artigo o fado enquanto género musical e coreográfico é apresentado enquanto “o canto e a dança nacional”. Ver Rui Vieira Nery, *Para uma história do Fado*, Lisboa: Público, Comunicação Social, SA/Corda Seca, Edições de Arte, SA, 2004, pp. 64-99

²⁶³ *Idem*, n.º 3423, 3 de Setembro de 1853, pp. 1-2

²⁶⁴ *Idem*, n.º 1699, 3 de Novembro de 1847, pp. 1-3; n.º 1702, 6 de Novembro de 1847, pp. 1-2; n.º 1708, 13 de Novembro de 1847; pp. 1-2; n.º 1721, 29 de Novembro de 1847, pp. 1-3; n.º 1743, 27 de Dezembro de 1847, pp. 1-2; n.º 1857, 18 de Maio de 1848, pp. 1-2; n.º 1874, 8 de Junho de 1848, pp. 1-2

²⁶⁵ *Idem*, n.º 1721, 29 de Novembro de 1847, pp. 1-3

publica.²⁶⁶

O theatro desfallece, como a instrucção, como a imprensa, como a industria, como todas as instituições, que crescem ao abrigo da paz, e da liberdade.²⁶⁷

O theatro de D. Maria tem subsidio – alviçaras! – O orçamento deixou cahir algumas migalhas para amparas a arte, e os artistas.²⁶⁸

A coberto do pseudónimo, Lopes de Mendonça aprecia negativamente diversos grupos sociais lisboetas, seus locais de socialização e a superficialidade do seu discurso em contextos sociais:

O mundo aristocratico, e o mundo da agiotagem – os dois mundos privilegiados da sociedade portugueza: - os que andam de carruagem, os que frequentam os bailes, os que sentem as doçuras da harmonia, por prazer...ou por vaidade, tomaram já banhos, tomaram já ares, e vieram assistir á estrea da nova companhia [do Real Teatro de S. Carlos].²⁶⁹

A chegada do paquete; eis a grande esperança de toda a população lisbonense – d’essa população que vive ha tantos annos com a perspectiva d’uma sorte na loteria, e que adormece resignada á espera de *que ande a roda*²⁷⁰

Lisboa é uma cidade essencialmente conservadora: é um *dandy*, já adiantado em annos, que usa de espartilho para disfarçar a gordura, e que caminha aos pulinhos *janoteando* por essas ruas. Finge, arremeda ser moça, mas já é velha velha e relha, *fossil*, *fossil* de corpo, *fossil* d’alma diremos nós, se a mocidade não a houvesse de regenerar – de lhe dar vida em breve.²⁷¹

²⁶⁶ *Idem*, n.º 1702, 6 de Novembro de 1847, pg. 3

²⁶⁷ *Idem*, *ibidem*

²⁶⁸ *Idem*, n.º 1702, 6 de Novembro de 1847, pg. 2

²⁶⁹ *Idem*, n.º 1702, 6 de Novembro de 1847, pg. 1

²⁷⁰ *Idem*, n.º 1874, 8 de Junho de 1848, pg. 1

²⁷¹ *Idem*, *ibidem*

8.6.1 O Real Teatro de S. Carlos: espaço de socialização lisboeta

Enquanto cronista dos percursos de determinados sectores populacionais lisboetas, Lopes de Mendonça obteve na actividade teatral um domínio de fornecimento de informação basilar para os conteúdos dos seus folhetins (obtendo um destaque óbvio o Real Teatro de S. Carlos enquanto espaço mais relevante para a apresentação de assuntos musicais). A sua abordagem abarcava diversas temáticas: crítica a uma apresentação específica,²⁷² descrição de espaços físicos e sociais a partir do teatro²⁷³ e análise de assuntos relacionados com a temporada lírica (incluindo questões empresariais).²⁷⁴ O Real Teatro de S. Carlos era um espaço de tal modo central para a produção jornalística do folhetinista, que este afirmou:

E o que poderá ser a *revista de Lisboa* sem theatro de S. Carlos? E como se applanarão os nervos d'um *folhetinista* privados daquelle tonico musical? Lisboa redusida a *aldéa de Payo Pires*, promoverá de certo um longo abrimto de bocca. Lisboa sem paquete com *noticias frescas*, e sem theatro de S. Carlos, abandonada segundo dizem por dois dos mais opulentos cultores dos bailes, será uma verdadeira victima dos ultimos acontecimentos [...]²⁷⁵

A phisionomia do theatro, dos expectadores, coincide exactamente com o pensamento social, que preside aos fenomenos da existencia publica, official. [...] Ha muitos camarotes que são verdadeiros symbolos de todas as transformações que tem passado por nós.²⁷⁶

No primeiro bloco temático referido, as apreciações realizadas pelo folhetinista enquadram-se nos moldes de crítica operática publicada em *A Revolução de Setembro*²⁷⁷ (centrada na prestação dos cantores²⁷⁸). De menor frequência são os casos de crítica musical num sentido mais estrito. Por exemplo, na apresentação da ópera *Chi dura*

²⁷² *A Revolução de Setembro*, n.º 1753, 10 de Janeiro de 1848, pp. 1-2

²⁷³ *Idem*, n.º 2090, 3 de Março de 1849, pp. 1-3; n.º 2096, 10 de Março de 1849, pp. 1-3

²⁷⁴ *Idem*, n.º 2237, 1 de Setembro de 1849, pp. 1.2

²⁷⁵ *Idem*, n.º 2249, 15 de Setembro de 1849, pg. 1

²⁷⁶ *Idem*, n.º 2614, 7 de Dezembro de 1850, pg. 1

²⁷⁷ Ver secção “Crítica operática”

²⁷⁸ *A Revolução de Setembro*, n.º 2135, 28 de Abril de 1849, pp. 1-2, por exemplo

vince (da autoria de Luigi Ricci), Lopes de Mendonça refere que esta era “de uma mediocridade acima da censura”²⁷⁹ e aprecia negativamente a prestação da cantora portuguesa Clementina Cordeiro (“A sr.^a Clementina, por esta vez, poupou-nos o incommodo da sua presença.”²⁸⁰). Neste caso é possível observar que o proteccionismo da actividade artística de portugueses (que defendia os autores, actores e alguns cantores) não se estendia ao universo total de artistas portugueses, reflectindo o preconceito da inclusão de artistas nacionais na companhia do “theatro italiano”²⁸¹ da capital.

Acerca da apresentação do Real Teatro de S. Carlos enquanto espaço privilegiado de socialização, destaca-se a publicação de um folhetim intitulado “A estação Theatral”, que avaliava a programação do teatro nessa temporada lírica.²⁸² O artigo afirmava:

S. Carlos não é só um theatro, é um ponto de reunião: é um elemento de sociabilidade nesta classica terra do voltarete, do *whist*, do chá ás dez horas, e do invariavel apaga-luz ás onze da noute.²⁸³

[...]S. Carlos é mais do que um formoso aspecto das bellas artes, é um sitio aonde se vê gente, aonde se é visitado, aonde se pode *lorgner* o proximo, e depois passar entre alas de mancebos entendedores [...] ²⁸⁴

E S. Carlos precisa da flôr da sociedade, para merecer de véras a concorrência. É uma verdade cruel, mas é uma verdade, que em Lisboa não ha publico. A classe media tem um medo horrivel de se constipar: as classes inferiores festejam S. Martinho em todo o anno, e tem ouvidos muito duros para entender as delicadezas de Donizzetti, e de Verdi e a intelligencia pouco cultivada para admirarem os formosos conceitos de um drama com estylo. A classe superior assiste *para matar tempo*, e para...aproveittar o tempo, que se não aproveitta mal, se attendermos ás linhas de atiradores de luva branca e occulo em punho, que se estemdem por ambas as platéas.²⁸⁵

²⁷⁹ *Idem*, n.º 2114, 31 de Março de 1849, pg. 2

²⁸⁰ *Idem*, *ibidem*. Sobre Clementina Cordeiro ver Mário Moreau, *op. cit.*, vol. I, pp. 297-302

²⁸¹ *Idem*, n.º 2614, 7 de Dezembro de 1850, pg. 1

²⁸² *Idem*, n.º 2018, 1 de Dezembro de 1848, pp.1-2

²⁸³ *Idem*, n.º 2018, 1 de Dezembro de 1848, pg.1

²⁸⁴ *Idem*, *ibidem*

²⁸⁵ *Idem*, *ibidem*

A descrição física do teatro, bem como a divisão das suas áreas pelos diversos tipos de público (os *habitués*, os namorados e os *dilettanti*) é apresentada num folhetim bipartido intitulado “Phisiologia do Theatro de S. Carlos”.²⁸⁶ É curiosa a utilização de termos utilizados nas ciências naturais na descrição de espaços, apontando para o estabelecimento de uma retórica a partir da abordagem científica de pendor positivista.²⁸⁷ Na descrição espacial, o folhetinista traça um quadro desfavorável e aponta que

Com dez ou vinte contos de reis, despendidos com consciencia, fazia se daquilo uma cousa civilisada. Assim como está, é uma arribana filharmonica que indis-põe qualquer estomago, por pouco susceptivel que elle seja.²⁸⁸

Quando a gestão do teatro transitou para a empresa seguinte (temporada de 1850/1851), Lopes de Mendonça felicitou a sua acção na remodelação do S. Carlos:

O theatro alcançou um consideravel melhoramento. Perdeu aquelle character de *espelunca*, que os monumentos publicos assumiram em Portugal, decorrido um certo espaço de tempo. O pano de boca está primorosamente executado, e honra o pincel dos artistas que se encarregaram da sua confecção. Não se podia exigir de uma empresa nova, e em tão breve espaço, que completasse inteiramente a reforma artistica daquelle edificio. Mas ainda se vê o tecto formando um contraste desagradavel com o resto da decoração: ainda aquelles bichos verdes de lata atropelam a vista, e desafinam os nervos, estendidos em atiradores pela correnteza dos camarotes. Nas primeira ocasião, e poderia mesmo ser por conta do governo, parece-nos conveniente intentar as obras que faltam, e tornar o theatro de S. Carlos inteiramente digno de uma capital civilisada.²⁸⁹

Excluindo a questão funcional e decorativa, Lopes de Mendonça afirma uma postura elitista em relação à fruição cultural (apontando o Real Teatro de S. Carlos

²⁸⁶ *Idem*, n.º 2090, 3 de Março de 1849, pp.1-3, n.º 2096, 10 de Março de 1849, pp. 1-3

²⁸⁷ Saint-Simon referia-se ao estudo da sociedade como “Physiologie Sociale”, apontando para a presença de um paradigma organicista na interpretação da mesma. Ver Claude-Henri de Saint-Simon, *La physiologie sociale : Œuvres choisies par Georges Gurvitch*, Paris: Presses Universitaires de France, 1965

²⁸⁸ *A Revolução de Setembro*, n.º 2090, 3 de Março de 1849, pg. 3

²⁸⁹ *Idem*, n.º 2608, 30 de Novembro de 1850, pg. 2

enquanto espaço civilizado de progresso no gosto) e refere o contributo do teatro lírico para a sua distanciação temporária da realidade política, empreendendo “uma viagem ao meu mundo ideal”.²⁹⁰ Essa jornada realiza-se apenas em algumas ocasiões, nomeadamente:

Quando a orquestra, e os córos estão em concordancia, quando a sr.^a Gresti, o sr. Fiori, o sr. Volpini, e o sr. Baldanza, estão nos seus dias felizes, quando o sr. Cairo não tem que fazer de espectro, nem o sr. Bruni, de príncipe real, quando a sr.^a Clementina está no camarote 73 [...] ²⁹¹

A segunda parte do folhetim distingue a área ocupada pelos sectores do público feminino pelo vestuário utilizado²⁹² e refere a existência de uma “vigilância importuna da censura officiosa” assente na apreciação da decência e moralidade nos espectáculos e na indumentária.²⁹³ Criticando a alegada imoralidade de alguns agentes femininos ligados ao espectáculo (bailarinas e *prime donne*), o folhetinista conclui o artigo com a descrição do diletante “*homme a femmes*” que frequenta o Real Teatro de S. Carlos.²⁹⁴

Contribuinte para o estudo das dinâmicas sociais presentes no público de S. Carlos foi a publicação de “A historia de um camarote” em duas edições de *A Revolução de Setembro*.²⁹⁵ Esses artigos eram fragmentos de um livro inédito (*As distrações d'um sceptico*), redigido pelo folhetinista e concentravam-se na descrição de um segmento da sociedade portuguesa nos quinze anos anteriores a partir do exemplo de uma família. O autor refere-se a esse grupo como “fidalguia ignorante”, cuja actividade era centrada na usura e se apresentava enquanto reflexo da mudança do absolutismo para o “constitucionalismo bastardo”.²⁹⁶ A história resumia-se a um casamento realizado entre fidalgos de diferentes escalões etários (o homem de sessenta anos casou-se com uma prima de dezasseis) e posterior compra de uma criança por parte da tia da fidalga (de forma à família assegurar continuidade), à infidelidade da mulher a que se seguiu a entrega do filho desta resultante da relação extra-conjugal a uma instituição e morte e

²⁹⁰ *Idem*, n.º 2090, 3 de Março de 1849, pp.1-2

²⁹¹ *Idem*, n.º 2090, 3 de Março de 1849, pg. 2

²⁹² *Idem*, n.º 2096, 10 de Março de 1849, pg. 2

²⁹³ *Idem*, n.º 2096, 10 de Março de 1849, pg. 1

²⁹⁴ *Idem*, n.º 2096, 10 de Março de 1849, pg. 3

²⁹⁵ *Idem*, n.º 2345, 10 de Janeiro de 1850, pp. 1-2; n.º 2346, 11 de Janeiro de 1850, pp. 1-2

²⁹⁶ *Idem*, n.º 2345, 10 de Janeiro de 1850, pg. 1

subsequente substituição do fidalgo pelo amante de sua mulher.²⁹⁷ Essa obra literária de ficção (inserida nos modelos narrativos românticos) aponta para uma violenta crítica ética a um sector populacional que se apresentava nos camarotes do Real Teatro de S. Carlos, contribuindo para a sua importância enquanto expositor de capital social por parte de alguns grupos. Por outro lado, o folhetim refere um teatro lírico no qual uma parte do público se ocupava a duração de uma récita operática a relatar acontecimentos:

Estava tão embebido a ouvir o doutor, que me não lembrei que cahira o panno, que um espectador insoffrido galgara por cima de mim [...]²⁹⁸

No eixo de folhetins que se centravam na análise de assuntos relacionados com a temporada lírica, as questões ligadas ao arranque da mesma eram frequentemente abordadas por Lopes de Mendonça. Uma ocorrência específica nessa tipologia de artigo é a dúvida instalada referente à temporada de 1849/1850.²⁹⁹ As “Revista de Lisboa” que abordaram esse tema mencionavam a secundarização dessa questão por parte do governo (o que implicava a contratação tardia de cantores e a diminuição da margem negocial do governo com o empresário), visto que

Falta só mez e meio para começar a época theatral, e não sabemos ainda quem é o empresario, e ainda menos qual deve ser a companhia.³⁰⁰

Lisboa sobretudo, não poderia existir sem theatro lyrico. É talvez o que mais a aproxima das outras capitaes, o que a torna agradável durante o inverno, o que a salva da existencia semsabormente patriarchal, em que se consomem as noutes e os dias.³⁰¹

[...] a abertura do theatro de S. Carlos não é um monopolio de prazer que se cria para as classes abastadas, nem se pecca contra a democracia, inculcando a necessidade da sua existencia.³⁰²

²⁹⁷ *Idem*, n.º 2345, 10 de Janeiro de 1850, pp. 1-2; n.º 2346, 11 de Janeiro de 1850, pp. 1-2

²⁹⁸ *Idem*, n.º 2346, 11 de Janeiro de 1850, pg. 2

²⁹⁹ *Idem*, n.º 2237, 1 de Setembro de 1849, pp. 1-2; n.º 2249, 15 de Setembro de 1849, pp. 1-2

³⁰⁰ *Idem*, n.º 2237, 1 de Setembro de 1849, pg. 1

³⁰¹ *Idem*, *ibidem*

³⁰² *Idem*, *ibidem*

Nestes excertos mostra-se claramente exposta a importância do teatro lírico enquanto nó integrador da capital portuguesa na rede cosmopolita de civilização. Foi igualmente apreciado na “Revista de Lisboa” o programa para a temporada lírica a iniciar em 1852 destacando positivamente a apresentação de alguns espectáculos (como *Sampiero*, de Francisco Xavier Migone, ou *Gli Ugonotti*, de Meyerbeer).³⁰³ No mesmo folhetim é comentada a inclusão de diversas obras consideradas menores em detrimento de *D. Giovanni*, *Freischütz* ou *Fidelio* e incentivada a estreia de óperas no Real Teatro de S. Carlos, nomeadamente da autoria de compositores austro-alemães ou franceses.³⁰⁴

A representação de *Il Profeta* no Real Teatro de S. Carlos em 1850 desencadeou a produção de diversos artigos, que relacionavam a temática da ópera com a situação política coeva por via do incitamento à criação de instabilidade política. A comparação empreendida entre Jan van Leyden (Jean de Leyden na ópera) e os teóricos socialistas do século XIX (Proudhon, Louis Blanc) e apresentada na crítica a *O Profeta* publicada num folhetim de *A Revolução de Setembro*³⁰⁵ reforça essa assumpção. Acerca desse assunto, Lopes de Mendonça publicou:

O mundo politico, e o mundo theatral ambos se declararam no seu estado interessante, exactamente como se pertencessem ao quadro effectivo d’alguma dynastia reinante. O *Diario do Governo* annuncia o *Propheta* de Meierbeer como o canto do cisne da empresa: o partido amuado não se cansa de elevar ás nuvens os perigos da situação, e de pintar o paiz em crise eminente. Podemos assegurar affoutamente aos nossos leitores, que ainda não ouvimos uma nota do *Propheta*, e que o *cartismo* puritano, e não puritano, passeia do mesmo modo pelas ruas, sem apparencias de perturbar a ordem publica.³⁰⁶

Uma relação frequente entre o campo político e o campo teatral mediada pelo órgão oficial do governo na imprensa periódica apresenta-se claramente patente, bem como uma tentativa de controlo da esfera de produção operática através de um jornal. O alarmismo causado pelo pretenso impacte de um espectáculo operático acessível a uma franja reduzida de consumidores numa situação política instável apresenta-se como um

³⁰³ *Idem*, n.º 3148, 25 de Setembro de 1852, pp. 1-2

³⁰⁴ *Idem*, n.º 3148, 25 de Setembro de 1852, pg. 1

³⁰⁵ *Idem*, n.º 2411, 4 de Abril de 1850, pg. 1

³⁰⁶ *Idem*, n.º 2398, 16 de Março de 1850, pg. 1

mecanismo de defesa por parte do poder político. Essa ópera foi encarada por Lopes de Mendonça como a introdução das tradições musicais de matriz austro-alemã no teatro lírico lisboeta, reflexo de uma tendência presente do mercado de entretenimento:

Ao mesmo tempo que o *Propheta*, esse monumento grandioso do genio musical alemão, passeia triunfalmente em todos os theatros da Europa, o *Freyschutz* do immortal Karl Von Weber, representa-se com um grande sucesso no theatro do *Covent Garden*, em Londres. A escola allemã reconquista, nos proprios animos meridionaes, a admiração até aqui exclusivamente dedicada á escola italiana³⁰⁷

A necessidade de intervenção governamental na selecção de repertório a apresentar e o reforço das verbas públicas a aplicar no Real Teatro de S. Carlos é um assunto recorrente nos folhetins da autoria de Lopes de Mendonça (particularmente, os que abordam exclusivamente a temporada lírica). Lopes de Mendonça expõe o papel que o governo (responsável indirecto e investidor) deveria desempenhar no que toca à gestão do teatro lírico:

O theatro é um ramo de industria para o empresario, mas para o governo é, não pode deixar de ser, uma instituição litteraria, uma das numerosas funções com que se engrandece e se civilisa o espirito publico em qualquer paiz. Qual é pois a missão do governo em relação ao theatro? É de corrigir o pruido da especulação pelas prescrições da arte e de manter as tradições do gosto, sem ferir os interesses da industria, e de dirigir a educação musical do publico, pelo culto das obras primas, pela reprodução calculada desses monumentos, que o juiso europeu consagrou pela sua admiração. O cuidado do governo deve dedicar-se a dois pontos essenciaes: a procurar que se escripturem artistas distinctos; a propor que um certo numero de operas do repertorio classico se executem invariavelmente, com as condições precisas para o seu completo desempenho.³⁰⁸

³⁰⁷ *Idem*, n.º 2425, 20 de Abril de 1850, pg. 1

³⁰⁸ *Idem*, n.º 3675, 10 de Julho de 1854, pg. 1

8.6.2 O contexto do baile

Vamos aos bailes. Respeitar o mau gosto das senhoras é o cumulo da tolerancia, e do *cavalheirismo*.³⁰⁹

Os bailes enquanto contextos coreográficos de socialização foram repetidamente abordados por Lopes de Mendonça nas suas crónicas. Em diversos textos, o autor abordou a centralidade desses eventos pela perspectiva dos diversos processos que se desenvolviam nestes:

Não é alli [nos bailes] que apparecem as senhoras, que suspiram os amantes, que se arranjam os matrimonios, que se enlaçam os corações, que se dança a *polka*, o *schottish*, e a walsa, que se fazem as medidas mais superciliosamente agradaveis ao mundo?³¹⁰

Conforme referido no capítulo referente ao espaço “Anúncios”, esses eventos serviam, por vezes, para publicitar música cuja posterior edição era comercializada em versão para piano (e anunciada na imprensa periódica). O repertório executado centrava-se essencialmente em valsas, contradanças, *mazurkas*, *polkas* e os subgéneros inseridos nessas categorias. Os bailes eram de tal forma centrais para os percursos de socialização urbana de determinados segmentos populacionais lisboetas que Lopes de Mendonça editou uma “Revista de Lisboa” que se intitulava “Phisiologia dos Bailes”³¹¹ (tal como, posteriormente, publicou o mesmo tipo de artigo sobre o Real Teatro de S. Carlos³¹²). Esses dois géneros de entretenimento eram agrupados por Lopes de Mendonça no mesmo percurso, o que aponta para a utilização de sinais distintivos por parte de segmentos populacionais para os quais a partilha de cânones associados ao consumo de determinados objectos do mercado cultural funcionava enquanto factor de inclusão/exclusão num grupo específico.³¹³ Por outro lado, a sobreposição dos percursos associados à fruição de entretenimentos criava redes de contactos, sendo possível a

³⁰⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 2084, 24 de Fevereiro de 1849, pg. 2

³¹⁰ *Idem*, n.º 3154, 2 de Outubro de 1852, pg. 1

³¹¹ *Idem*, n.º 2084, 24 de Fevereiro de 1849, pp. 1-2

³¹² *Idem*, n.º 2090, 3 de Março de 1849, pp. 1-3; n.º 2096, 10 de Março de 1849, pp. 1-3

³¹³ Ver Brigit Fowler, *op. cit.*, pg. 2-3

indivíduos aceder e utilizar recursos inerentes a essas redes sociais.³¹⁴ Como pontos de comunicação, diversos espaços (o *foyer* do Real Teatro de S. Carlos, as *soirées* promovidas pelas agremiações, os bailes) eram palco de negociações de estatuto e de papéis que poderiam ultrapassar a esfera da sociabilidade urbana e atingir as esferas política e económica, por exemplo.

As conversações agora quando não versam sobre os sempre fecundos dominios da metaphysica do sentimento, occupam-se quasi exclusivamente das novidades do theatro lyrico.³¹⁵

Um caso paradigmático é Lopes de Mendonça que, graças ao seu percurso individual, ganhou acesso a recursos inerentes à sua rede de contactos e utilizou-os para desempenhar o papel de folhetinista em *A Revolução de Setembro*. Os bailes eram eventos que se realizavam maioritariamente no Inverno, com particular incidência na época do Carnaval. De forma a enquadrar quantitativamente os bailes promovidos em Lisboa durante o Carnaval, numa única edição da “Revista de Lisboa”, Lopes de Mendonça refere:

Esta semana de Entrudo deve compensar todas as austeridades e penitencias da quaresma. Terça-feira foi o magnifico baile da exm.^a sr.^a D. M. R. Quinta-feira o da Assembléa Lisbonense. Sexta-feira é o baile em beneficio dos convencionados d’Evora-Monte, no palacio do sr. marquez d’Abrantes. Sabbado o da Philharmonica. Domingo recebem no seu palacio do Rato os srs. marquezes de Vianna. Segunda-feira é o baile do *Club do Carmo*. Terça-feira finalmente, deve haver um baile *costumé* dado tambem pelos srs. marquezes de Vianna.³¹⁶

Apesar de entender que “Se ha cousa aborrecida a descrever é de certo um baile: e se existe cousa ainda mais aborrecida, é quando se lêem as descrições mais ou menos entusiasticas que os escriptores improvisam, allucinados pelo fervor das suas impressões.”,³¹⁷ Lopes de Mendonça tenta descrever esses eventos em alguns folhetins:

³¹⁴ Ver Nan Lin, *op. cit.*, 28-51

³¹⁵ *A Revolução de Setembro*, n.º 2652, 25 de Janeiro de 1851, pg. 2

³¹⁶ *Idem*, n.º 2682, 1 de Março de 1851, pg. 1

³¹⁷ *Idem*, n.º 3154, 2 de Outubro de 1852, pg. 1

[...] um baile é sempre o mesmo. – Esteve bom? – Quer dizer – foste brutalmente acotovellado por um dançador impaciente, soffres te todos os empurrões officiaes d’uma contradança contra marchada em passo ordinario – ardeste em calor, como se conta hão de arder as almas do purgatorio – finalmente foste um zero de que um par lindo serve d’algarismo, para que valhas alguma coisa? Se te acontecer tudo isto – eximio leitor, responderás ousadamente: «O baile esteve magnifico!» – Por outras palavras, as salas estiveram cheias e tiveste uma noite incommoda, até ao ponto de ficares achatado entre um official inglez e a umbreira d’uma porta.³¹⁸

No folhetim subintitulado “Phisiologia dos bailes”, o autor caracteriza o evento da seguinte forma:

Ora, um baile não é só um prazer, uma excitação apaixonada dos sentidos, um exercicio hygienico, um elemento de consumo, e um desenvolvimento de viabilidade, um culto aos instrumentos de sopro, e de corda, é principalmente, e sobretudo o meio mais moral de levar um solteiro a transpor essa porta, que é o enlevo, o pensamento incessante, e activo de todas as mulheres, a porta da igreja [...]³¹⁹

O papel do baile enquanto local de encontros e potenciais relações amorosas é abordado no texto, bem como os diferentes perfis dos seus frequentadores, centrando-se no género e estado civil. Por exemplo:

O marido confiado, senta-se e espera. O marido desconfiado embuça-se e espreita. O marido terno vem perguntar á sua cara metade se lhe does os pés de dançar a *polka*. O marido impaciente escuta á porta o rodar das carruagens. O Marido de véras zeloso, finge-se accommettido de vertigens, para se ir embora. Em geral, o marido é quem triunfa em todos os bailes. Fazem-lhe a côrte á mulher? Poupam-lhe um trabalho. Entregam-lhe uma carta? Ensinam-lhe a litteratura do sentimento. Fazem-lhe uma declaração? É elle que se incumbe de tirar a prova real de todas as declarações.³²⁰

³¹⁸ *Idem*, n.º 2036, 23 de Dezembro de 1848, pg.1

³¹⁹ *Idem*, n.º 2084, 24 de Fevereiro de 1849, pg.1

³²⁰ *Idem*, n.º 2084, 24 de Fevereiro de 1849, pp.1-2

A questão política é referida em alguns textos referentes a contextos coreográficos de socialização. Num caso específico política foi comparada a uma dança:

[...] novidade, já muito pouco nova, que se produziu este anno [...] A *polka-masurka* no fim de tudo, é uma espécie de balouço dansante, uma hesitação perpetua entre a actividade, e a quietação, um *juste milieu* que retrata primorosamente estas duvidas dos partidos que trepidam diante o movimento das idéas³²¹

Rodrigo [da Fonseca], rei dos pasteiros [...] quem sabe se esta reconciliação entre a *polka* e a *masurka*, esse pastel de danças rivaes, não é uma homenagem ás tuas remendadas doutrinas?³²²

Quando tambem, um baile é simplesmente um baile, quando não se trata nelle nem de formar um conventiculo politico, nem de dar corpo a ressentimentos de partido, quando ninguem se lembra de restabelecer o equilibrio europeu entre duas colheres de sorvete, e de desfazer tempestades revolucionarias ensaiando as figuras adormecidas de uma contradança, que novidades ha, senão as que uma senhora repete ao ouvido, com aquelle risinho significativo que lhe ficou nos labios, depois que Eva foi expulsa do paraíso?³²³

É tempo que os *polkistas* venham substituir os galopins eleitoraes: que os *ordeiros* directores d'um baile se succedam aos venerandos *capatazes* desta renhida ainda que insanguenta lucta politica³²⁴

Nessa tipologia de artigo, o autor tece comentários acerca dos frequentadores dos bailes, alguns dos quais a sua visão sobre diversas franjas da população lisboeta:

Dança-se excellentemente a polka, e qualquer burguez ou burgueza recentemente enriquecidos, fallam dos seus lacaios e creados com um tom de voz que

³²¹ *Idem*, n.º 2652, 25 de Janeiro de 1851, pg. 1

³²² *Idem*, *ibidem*

³²³ *Idem*, *ibidem*

³²⁴ *Idem*, n.º 2898, 15 de Novembro de 1851, pg. 1

excede toda a insolencia proverbial dos *roués* da regencia ou dos *petits-maitres* de Fronda.³²⁵

Apesar de denunciar uma rotina quer nos bailes, quer no Real Teatro de S. Carlos e de apontar constantemente a exiguidade do mercado de consumidores dessas tipologias de entretenimento, Lopes de Mendonça aponta uma distinção em relação aos dois eventos. Essa distinção é a preponderância do baile enquanto potenciador de relações amorosas por via das danças executadas a pares que dominavam o repertório da época. Por essas razões, o folhetinista afirmou:

O theatro é passatempo muito mais desinteressado.³²⁶

Enquadrando o fenómeno da época lisboeta de bailes na socialização associada ao consumo de elementos transaccionados no mercado musical, o autor refere desta forma a conclusão da temporada de bailes de Carnaval em 1851:

Acabaram-se os bailes! Esta e uma noticia, comparativamente tão terrivel como a queda de Roma, e as catastrofes da Hungria³²⁷

³²⁵ *Idem*, n.º 3148, 25 de Setembro de 1852, pg. 2

³²⁶ *Idem*, n.º 3183, 6 de Novembro de 1852, pg. 1

³²⁷ *Idem*, n.º 2687, 8 Março de 1851, pg. 1

8.6.3 Dois paradigmas operáticos: Rossini e Verdi

O repertório operático apresentado nos teatros portugueses sofreu diversas alterações durante o período estudado. Tal como nos diversos teatros operáticos europeus de modelo empresarial, assistimos à mudança do repertório decorrente da afirmação de novos compositores e do término da carreira de outros. As duas transições essenciais para o repertório operático italiano consistem na substituição de temporadas centradas na apresentação de ópera assente em modelos operáticos rossinianos para o predomínio de compositores como Bellini e Donizetti, e, posteriormente, para o progressivo estabelecimento do paradigma operático verdiano (denominado por Basevi de “*regno verdiano*”³²⁸). Em 1850, Lopes de Mendonça caracterizou desta forma o panorama criativo de compositores italianos de ópera:

A actividade proverbial dos *maestros* italianos vai em decadencia: Rossini não escreve: Bellini e Donisetti abandonaram, pela morte, o teatro da sua gloria: Marcaddanti e Paccini produzem com dificuldade, e em largos intervallos: todos lamentavam que o applaudido auctor da *Nina passa per amore*, o *maestra* [o] *Copolla* se entregasse a um silencio fatal á sua tão bem estreada carreira. Verdi reina hoje em Italia: a sua abrazada imaginação improvisa operas sobre operas, e ainda neste carnaval, apparecerão duas composições novas, uma em Veneza, e outra em Palermo.³²⁹

Num teatro gerido segundo o modelo empresarial e movido por interesses comerciais, a programação das temporadas dependia directamente do presumível (e previsível) retorno financeiro a obter. Assentando a sua programação no chamado “grande repertório” da época (constituído essencialmente pela ópera incluída na tradição franco-italiana), podemos constatar, a partir dos espectáculos apresentados no Real Teatro de S. Carlos, que o teatro se encontrava numa fase de consolidação do repertório. Nesse período, a temporada operática conciliava a maioritária apresentação de óperas que começaram a integrar um repertório em estabelecimento entretanto (como *Norma* de Bellini) com a minoritária apresentação de estreias de óperas recentes à época (exceptuando no caso dos compositores tutelares dos paradigmas operáticos vigentes,

³²⁸ Abramo Basevi, *op. cit.*, pg. I

³²⁹ *A Revolução de Setembro*, n.º 2608, 30 de Novembro de 1850, pg.2

em relação aos quais havia um interesse em apresentar as suas óperas mais recentes de forma a variar o repertório e a garantir proveitos financeiros).

Os factores que condicionavam o sucesso da recepção de um espectáculo operático eram altamente contingentes, estando sujeitos a diversos parâmetros. No que toca à política empresarial, os principais factores relacionavam-se à publicitação do evento e à sua situação no calendário da temporada (e sua relação com a oferta de outros espaços de entretenimento), bem como ao prestígio obtido pelo compositor no mercado local (particularmente influente para os receptores). Indirectamente relacionados com a política de gestão teatral e intrinsecamente ligados ao espectáculo estavam as opções tomadas para a encenação e execução do espectáculo. Do ponto de vista da recepção, a conformidade das opções tomadas com a expectativa criada no público pelos diversos agentes (traduzindo-se num nível de validação dessas apresentações). Essa expectativa podia ser criada pela publicitação institucional, pelo contacto com o discurso jornalístico enformador acedido directa (através de publicações locais) ou indirectamente (através de publicações estrangeiras) sobre os espectáculos e com a possibilidade de contacto prévio com os materiais musicais (através do mercado de música impressa ou de apresentações promovidas pelas diversas agremiações).³³⁰

Sendo os compositores tutelares que delimitam os extremos do período estudado, Lopes de Mendonça debruça-se sobre Rossini e Verdi em diversas ocasiões. Tendo em conta o exercício da actividade literária por parte do folhetinista, este criticava Rossini pela sua adaptação da tragédia shakespeariana *Othello* para ópera. Apondo mérito na composição, Lopes de Mendonça afirma:

A sua opera com outro nome é de certo uma prova de engenho poderoso – com o de *Othello* é uma profanação – porque é uma mentira³³¹

A não conformidade de cânones dramáticos entre os dois autores é apontada pelo jornalista como a principal deficiência da ópera de Rossini, bem como o seu enquadramento no mercado de produção operática de então:

³³⁰ O caso da recepção das óperas de Verdi em Portugal é paradigmático do funcionamento do mercado musical no período estudado. Ver Francesco **Esposito**, *op. cit.*, pp. 41-58

³³¹ *A Revolução de Setembro*, n.º 1753, 10 de Janeiro de 1848, pg. 1

Rossini differe tanto de *Shakespeare* como o talento differe do genio. A sua obra, calculada para o gosto frívolo das platéas – agrada, diverte, mas não arrebatada, não enthusiasma.³³²

A contradição posterior da sua opinião sobre *Othello* foi editada num folhetim referente à apresentação de *La Sonnambula* (de Bellini), texto que apresenta a ópera de Rossini como “creação admirável”, “que havia retratado o ciúme violento e implacável, como o sabem sentir as almas vivas e energicas”.³³³

Os elementos apreciados negativamente por Lopes de Mendonça no que toca à apresentação de uma ópera baseada numa tragédia de Shakespeare por Rossini são valorizados pelo folhetinista aquando da adaptação verdiana de *Macbeth* (estreada em Lisboa na temporada lírica seguinte à que incluiu a apresentação de *Othello* previamente referida):

O principal merecimento de Verdi, a nosso vêr, foi seguir cuidadosamente o drama de Shakespeare. Elle conheceu que genios daqueles não se excedem, imitam-se: e que é até certo ponto um sacrilegio o profanar um assumpto grandioso, adulterando-lhe o pensamento, e transformando-o ás exigencias mais ou menos justificadas d’uma nova fôrma artistica.³³⁴

A sacralização da produção de alguns autores específicos pelos diversos agentes literários do Romantismo, bem como a existência de uma especificidade estética (relacionada com os diversos veículos de expressão artística)³³⁵ são apresentados no excerto supra-citado. Sendo Lopes de Mendonça um literato envolvido no campo jornalístico, incorporava esse tipo de discurso absoluto e uma prática recorrente de crítica operática tendo como referente a peça teatral, descontextualizando a necessidade de tradução de um texto redigido sob determinados cânones estéticos para um espectáculo com convenções próprias. O recurso a um texto de Shakespeare implicava um tipo de leitura diferente (tendo em conta a matriz teatral original) de um libreto cujo enredo era especificamente redigido para uma ópera ou de uma adaptação de uma peça teatral coeva

³³² *Idem*, *ibidem*

³³³ *Idem*, n.º 3459, 15 de Outubro de 1853, pg. 1

³³⁴ *Idem*, n.º 2059, 25 de Janeiro de 1849, pg. 1

³³⁵ Ver Eduard Hanslick, *op. cit.*, pp. 13-14 e Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1984

redigida de acordo com os princípios estéticos vigentes (exceptuando, possivelmente, no que toca às figuras tutelares da literatura da época, como Victor Hugo – nesse caso, o paradigma teatral sobrepunha-se à apreciação operática). Contrariamente ao *métier* de Rossini, destinado aos segmentos menos entendedores da recepção operática (segundo Lopes de Mendonça), o produto musical verdiano é retratado da seguinte forma:

A musica tem uma philosophia profunda. Esta insistencia melancolica no meio dos cantos, e das festas – este pungir do remorso sempre presente nas expansões mais delirantes da ambição, e do poder, caracteriza maravilhosamente o estylo de Verdi, e torna o digno de traduzir Shakespeare. Entendeu-o e subiu á sua altura.³³⁶

Aparte da crítica negativa a *Othello*, as óperas de Rossini são frequentemente apreciadas pela positiva.³³⁷ Um desses casos é *Gazza Ladra* que, apesar de “escripta no genero antigo”,³³⁸ recebe diversos elogios:

A *Gazza Ladra*, [...] possui uma abundancia e riqueza de motivos, uma frescura e suavidade de melodias, como em raras operas temos ouvido.³³⁹

Apesar da prevalência dos géneros operáticos sérios nos teatros europeus, algumas das óperas cómicas de Rossini integravam o repertório regular dos mesmos. Um caso paradigmático é *O Barbeiro de Sevilha*, apresentado regularmente no Real Teatro de S. Carlos e caracterizado por Lopes de Mendonça da seguinte forma:

Se ha opera em que Rossini melhor denuncie a elevação do seu genio musical é no *Barbeiro de Sevilha*. O seu talento traduz-se naquelle mixto de paixão, e de espirito, de entusiasmo, e de malicia comica, de sensualismo delirante, e de riso maligno e sardonico.³⁴⁰

³³⁶ *A Revolução de Setembro*, n.º 2059, 25 de Janeiro de 1849, pg. 1

³³⁷ *Idem*, n.º 3250, 29 de Janeiro de 1853, pp. 1-2

³³⁸ *Idem*, n.º 3255, 5 de Fevereiro de 1853, pg. 1

³³⁹ *Idem*, n.º 3511, 17 de Dezembro de 1853, pg. 1

³⁴⁰ *Idem*, n.º 3564, 20 de Fevereiro de 1854, pg. 1

Em diversos folhetins, Rossini é apresentado como um dos principais inovadores do teatro lírico:

Foi o proprio Rossini, que abriu a nova escola com o *Guilherme Tell*.³⁴¹

Rossini é um dos grandes génios deste século. Adeja nas regiões superiores da arte, como Jupiter majestoso e onnipotente entre os deuses do olympo.³⁴²

No que toca a Verdi, a sua recepção por Lopes de Mendonça é uma questão complexa e deve ser enquadrada tendo em conta a sua apreciação individual da música do compositor.³⁴³

Elle [Verdi] prescinde optimamente da minha opinião, assim como eu prescindiria perfeitamente da sua musica, se tivesse influencia na direcção de qualquer theatro lyrico.³⁴⁴

Se me derem o *Hernani*, os *Due Foscari*, os *Lombardos*, hei de ouvir tudo com aquella attenção desvellada que presto á musica: mas eu prefiro muito mais os maestros da pura escola italiana, e os da escola alemã ao fogoso compositor.³⁴⁵

Algumas das suas produções verdianas foram apelidadas de mediocres por Lopes de Mendonça (como *Alzira*, estreada em S. Carlos na temporada 1849/1850),³⁴⁶ o que iniciou uma polémica acerca do seu estatuto enquanto folhetinista responsável por assuntos musicais. A publicação das suas apreciações negativas à produção num período de hegemonia das suas óperas no mercado europeu e, particularmente, português, implicou diversas críticas ao folhetinista, sendo algumas delas dirigidas à falta de

³⁴¹ *Idem*, n.º 3250, 29 de Janeiro de 1853, pg. 2

³⁴² *Idem*, n.º 3255, 5 de Fevereiro de 1853, pg. 1

³⁴³ Para enquadrar a recepção de Verdi em Portugal nos anos 40 do século XIX ver Luísa Cymbron, “«O celebre auctor dos “Lombardos” e do “Hernani”». Verdi in Portugal in the 1840s”, Stefani La Via; Roger Parker (eds.) *Pensiere per un maestro: studi in onore de Pierluigi Petrobelli*, Torino: EDT, 2002, pp. 253-272

³⁴⁴ *A Revolução de Setembro*, n.º 3465, 22 de Outubro de 1853, pg. 1

³⁴⁵ *Idem*, n.º 3465, 22 de Outubro de 1853, pg. 2

³⁴⁶ *Idem*, n.º 2290, 3 de Novembro de 1849, pg. 1

formação musical por parte deste. Lopes de Mendonça responde de uma forma auto-legitimadora:

Vendo e ouvindo operas, frequentando o theatro, eis como se formam os entendedores, como se educam ainda as organizações mais rebeldes ás delicias da arte musical.³⁴⁷

Noutro folhetim que continuou essa polémica, o autor afirma:

Apaixonei-me por Verdi, mesmo em nome das exagerações da sua escola. Costumado a ver os cantores que interpretavam a musica do *maestro* [Rossini] com uma certa habilidade, fazerem *fiasco* nas peças da escola italiana, não comprehendi ao principio que umas necessitavam de gargantas robustas e outras de cantores primorosos [...] Entretanto, nunca puz em duvida o talento de Verdi.³⁴⁸

Apesar de apreciações negativas a alguns aspectos da produção verdiana, Lopes de Mendonça refere-se a Verdi enquanto o herdeiro privilegiado da tradição operática italiana e um inovador no panorama dramático coevo:

Embora A Revista dos dois Mundos conceitue Verdi como um talento de decadencia, temos que é elle quem hade herdar o sceptro, promiscuamente sustentado por Bellini, Rossini, e Donizzetti.³⁴⁹

Eu supponho Verdi um homem de grande talento: creio-o mesmo um innovador arrojado, um revolucionario nas regiões da arte.³⁵⁰

Os paralelos traçados entre o mercado operático e o mercado literário estão patentes num artigo sobre *Rigoletto* na sua temporada de estreia em S. Carlos.³⁵¹ No folhetim é traçado um paralelo entre os cânones estéticos de Verdi e Victor Hugo, des-

³⁴⁷ *Idem*, n.º 3471, 29 de Outubro de 1853, pg. 1

³⁴⁸ *Idem*, n.º 3477, 7 de Novembro de 1853, pg. 1

³⁴⁹ *Idem*, n.º 2018, 1 de Dezembro de 1848, pp. 1-2

³⁵⁰ *Idem*, n.º 3465, 22 de Outubro de 1853, pg. 1

³⁵¹ *Idem*, n.º 3553, 7 de Fevereiro de 1854, pp. 1-2

tacando a “exageração dos caracteres, e pelo desordenado das paixões”, prejudicando a verosimilhança do enredo.³⁵²

Rigoletto é uma linda opera, e se me não engano, caracteriza uma modificação decisiva na escola até aqui seguida por Verdi³⁵³

Rigoletto é uma opera admiravelmente escrita, mas cujo efeito depende mais da sciencia, que da inspiração: tocando em todas as paixões, não traduz nenhuma de um modo onnipotente e decisivo.³⁵⁴

A proeminência de Verdi nos repertórios dos teatros europeus implicou igualmente uma mudança na constituição das diversas companhias líricas. As novas tipologias vocais necessárias à execução das suas óperas foram entendidas por Lopes de Mendonça enquanto uma escola que se inspirava em diversas influências aparte da italiana:

As vozes costumadas ao canto de Verdi, não podem reproduzir o mimo das suaves melodias da pura escola italiana. Verdi materializou a voz humana. Tornou-a como um instrumento, que se liga aos movimentos da orquestra. A escola pode crear cantores robustos, mas não artistas insignes. O *trillo* quasi que desaparece nessas creações sacrificadas aos efeitos da harmonia.³⁵⁵

A apresentação de Verdi enquanto compositor centrada na harmonia e nos efeitos orquestrais e dramáticos, secundarizando o parâmetro melodia é recorrente em diversas apreciações realizadas por Lopes de Mendonça.³⁵⁶ Verdi enquanto intersecção dos modelos operáticos italianos e franceses é referido num folhetim que analisava a temporada teatral de 1854³⁵⁷ (que, com a apresentação de *Luiza Miller*, *Rigoletto* e *Il*

³⁵² *Idem*, n.º 3553, 7 de Fevereiro de 1854, pg. 1

³⁵³ *Idem*, *ibidem*

³⁵⁴ *Idem*, n.º 3553, 7 de Fevereiro de 1854, pg. 2

³⁵⁵ *Idem*, n.º 3317, 23 de Abril de 1853, pg 2

³⁵⁶ Por exemplo, *A Revolução de Setembro*, n.º 3465, 22 de Outubro de 1853, pp. 1-2

³⁵⁷ Ver James Hepokoski, “*Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in Il trovatore*”, Martin Chusid (ed.), *Verdi's Middle Period*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997, pp. 147-196

Trovatore, reflecte a hegemonia do compositor no mercado operático português da época).³⁵⁸

É necessario notar que Verdi no *Rigoletto*, e no *Trovador* aproximou-se muito mais da escola franceza, e que estas duas operas podem ser affoitamente interpretadas por artistas que possuam um bom methodo de canto, e que saibam cantar.³⁵⁹

Verdi que na Italia tem sido o objecto das mais estrondosas ovações tem tido diffiuldade a penetrar no resto da Europa: é agora que modificando a sua escola já pode aspirar á *Grande Opera*, e mesmo ao theatro italiano de Paris³⁶⁰

A questão central na análise do discurso produzido por Lopes de Mendonça sobre os diversos compositores cujas óperas foram apresentadas no Real Teatro de S. Carlos é a contingência deste e a tentativa de realizar juízos pessoais e legitimá-los pela publicação (inclusivamente postulados contraditórios). Tendo em conta os condicionamentos previamente referidos actuaes no mercado lisboeta de entretenimento, é possível detectar um discurso particularizado ópera a ópera, sendo a apresentação destas feita em contraste com a visão ideal de programação postulada pelo autor. O caso da dinâmica inerente ao processo de recepção da obra de um compositor particular por um crítico individual aponta para essas mesmas contingências. A comparação entre várias óperas e modelos operáticos diversos é frequentemente empreendida pelo folhetinista, tecendo juízos de valor sobre os mesmos e apresentando a sua perspectiva pessoal, baseada na sua experiência. Defendendo os modelos operáticos sérios franceses (ocasionalmente apresentados no S. Carlos) e alemães (com os quais o público português, incluindo Lopes de Mendonça, não tinha contacto a não ser através da imprensa periódica estrangeira ou de viagens empreendidas), o folhetinista inclui-se num segmento que defendia a diversificação da oferta do Real Teatro de S. Carlos. Por outro lado, os seus ideais conservadores no tocante aos modelos operáticos italianos implicaram uma recepção negativa de algumas óperas de Verdi, constantemente comparado aos compo-

³⁵⁸ *A Revolução de Setembro*, n.º 3675, 10 de Julho de 1854, pp. 1-2

³⁵⁹ *Idem*, n.º 3675, 10 de Julho de 1854, pg. 2

³⁶⁰ *Idem*, *ibidem*. Nesse ano, Verdi iniciou a composição de *Les Vêpres siciliennes* para a Ópera de Paris. É possível que Lopes de Mendonça tivesse conhecimento do facto através da imprensa francesa

sitores das gerações anteriores que desenvolveram carreira em espectáculos operáticos em italiano e contribuíram para o então recente estabelecimento de um repertório recorrente nos teatros europeus.

Conclusões

Este trabalho centrou-se nos processos de codificação de um universo simbólico através da sua publicação/legitimação e sua consequente incorporação na vida quotidiana de determinados sectores da sociedade portuguesa oitocentista.

Nesta tese foi possível constatar as múltiplas utilizações do discurso numa publicação periódica com um número relativamente reduzido de colaboradores. A transmissão de informação por parte da redacção do jornal (na qual se incluem diversos textos abordando questões musicais), a publicitação de eventos ou bens de consumo por parte de anunciantes (na qual se inclui o anúncio a eventos, instrumentos musicais, edições de música – referindo o repertório editado –, espaços comerciais especializados em música), o relato de ocorrências por parte de correspondentes ou indivíduos pontualmente relacionados com a publicação através da secção “Correspondência” são algumas das finalidades de utilização do discurso por parte de *A Revolução de Setembro*. Na maioria dos casos, é frequente a sobreposição de contextos: os folhetins de Lopes de Mendonça, por exemplo, apresentam-se como textos redigidos por um agente da esfera literária (codificando um género que sobrepõe as esferas jornalística e literária), relatando determinados eventos e situações (características presentes no campo jornalístico) e realizando uma apreciação num estilo individual trabalhado sobre os assuntos abordados (características presentes no campo literário). O conjunto desses artigos contribuiu decisivamente para a criação de actualidade no plano da socialização mundana e para a inferência dos diferentes percursos da vida social e musical lisboeta durante o período estudado. O tipo de discurso empregue nestes textos é distintivo em relação aos restantes conteúdos publicados devido ao constante recurso a italianismos, característicos de um vocabulário técnico proveniente das tipologias operáticas italianas, apontando para a importância de fenómenos migratórios de músicos activos no espaço geográfico actualmente designado por Itália para o estabelecimento de um jargão internacionalmente empregue nas esferas de produção e recepção musical. Esse jargão poderia ser incorporado pelo redactor por diversas vias, sendo de salientar entre estas o acesso a publicações periódicas estrangeiras (particularmente francesas, que emulavam igualmente esse tipo de vocabulário), a utilização dessa terminologia em contextos de socialização e o contacto particular com agentes intervenientes na produção de ópera em S. Carlos, nomeadamente os membros da companhia contratada.

Um ponto-chave no trabalho apresentado é o estudo do repertório e do discurso referente ao mesmo. Num período cujo discurso recorrente de alguns meios de comunicação sobre a produção artística era de pendor essencialmente proteccionista, a fixação do “*regno verdiano*”¹ na programação do Real Teatro de S. Carlos e nos cânones expressivos dos compositores locais foi um dado central para a compreensão de alguns conceitos relacionados com postulados de matriz nacionalista na época. O enquadramento do repertório tendo em conta a proveniência geográfica do compositor e a sua associação a determinados estereótipos técnicos supostamente característicos dessa origem era recorrente na imprensa europeia da época. À suposta existência das escolas nacionais em Itália e Alemanha (numa época em que esses territórios ainda não constituíam estados-nação) e a consequente diferenciação de compositores inseridos nesses modelos contrapôs-se o frequente recurso à tradição dramatúrgica de matriz francesa (que é igual e frequentemente apresentada por diversos agentes do meio literário/jornalístico europeu como uma escola nacional). No que toca a representações operáticas, existe um mercado transnacional e cosmopolita que se sobrepõe à imaginada nacionalidade do compositor e que permite uma progressiva uniformização do repertório, centrando-se na ópera de matriz franco-italiana (apesar das referências recorrentes ao paradigma sinfónico germânico realizadas a compositores activos em França, como Meyerbeer). No período estudado, os processos de criação, mediação e recepção de repertório assentam em dois eixos primordiais: a existência de um repertório efêmero e contingente relacionado com a temporada teatral e de bailes e a progressiva instalação de figuras tutelares (para a qual contribuiu o discurso publicado na imprensa e as manobras empreendidas pelas editoras de música impressa, como o caso da Ricordi), em cuja produção eram baseadas as apresentações musicais na época. A atitude que promovia a fixação de um repertório operático baseado num reduzido número de compositores (Rossini, Bellini, Donizetti, e, posteriormente, Verdi) foi marcante para a configuração do mercado musical do futuro, sendo reproduzida até à actualidade (a única alteração visível foi a ampliação do número de compositores). Por outro lado, existia uma dinâmica entre os dois eixos, reflectida na edição musical. A produção de um repertório contingente para práticas musicais domésticas relacionava-se com a transmissão do repertório que se pretendia codificar como perene à época. Por exemplo, a existência de uma quantidade assinalável de edições para canto e piano de árias da *Norma* ou de *D.*

¹ Abramo Basevi, *op. cit.*, pg. I

Pasquale reflectia o sucesso comercial das óperas (parâmetro relativamente contingente²) e, simultaneamente, contribuía e influenciava a fixação de repertório dos compositores dessa geração enquanto arquétipos operáticos de matriz italiana das primeiras décadas do século XIX, que se apresentavam enquanto principais codificadores desse género para a posteridade (parâmetro tendente à absolutização e atemporalidade).

Nesta dissertação foi apresentada uma sociedade instável e em constante mudança, na qual *A Revolução de Setembro* (um órgão de comunicação com um corpo redactorial relativamente estável durante o período estudado) desempenhou um importante papel em duas áreas: a tentativa de retratar e relatar as alterações sociais específicas da época e a intenção de influir nessa realidade, quer através do relato político e do artigo de opinião, quer através do relato da socialização e do folhetim.

² Tal como foi abordado na secção “Crítica operática”

Bibliografia

Fontes primárias

- AAVV, *A Revolução de Setembro* [Lisboa, de 22 de Junho de 1840 a 1857]
- AAVV, *A sentinella do palco: semanário theatral* [Lisboa, de 11 de Novembro de 1840 a 4 de Julho de 1841]
- AAVV, *Blackwood's Edinburgh Magazine* [Edimburgo, anos 1843-1844]
- AAVV, *Chronica dos theatros* [Lisboa, de 1 de Setembro de 1861 a 18 de Julho de 1880]
- AAVV, *O desenhativo theatral: jornal recreativo, e moral* [Lisboa, ano de 1838]
- AAVV, *O Nacional* [Porto, anos 1846-1848]
- AAVV, *O trovador: jornal musical, litterario e de variedades* [Lisboa, de 12 de Maio de 1855 a 16 de Setembro de 1855]
- AAVV, *Revista theatral : chronica dos theatros e espectaculos publicos* [Lisboa, anos 1847-1849]
- Fétis, François-Joseph (ed.), *Revue musicale*, [Paris, anos 1829-30]

Obras de referência

- Barata, Manuel Themudo; Teixeira, Nuno Severiano, *Nova história militar de Portugal*, Vol. 3, Lisboa: Círculo de Leitores, 2003
- Brito, Manuel Carlos de; Cymbron, Luísa, *História da música portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1992
- Mattoso, José (dir.) *História de Portugal*, 8 vols., Lisboa: Círculo de Leitores, 1992-1993, Vols. 4 -6
- Moreau, Mário, *Cantores de ópera portugueses*, vol. I, Lisboa: Livraria Bertrand, 1981
- Moreau, Mário, *O teatro de S. Carlos: dois séculos de História*, 2 vols., Lisboa: Mário Moreau e Hugin Editores Lda., 1999
- Nery, Rui Vieira; Castro, Paulo Ferreira de, *História da música (sínteses da cultura portuguesa)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- Reis, Carlos; Pires, Maria da Natividade (dir.) *História crítica da literatura portuguesa: o Romantismo*, vol. V, Lisboa: Verbo, 1993

Sadie, Stanley; **Tyrell**, John, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., London: Macmillan, 2001

Tengarrinha, José, *História da imprensa periódica portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1989

Catroga, Fernando; **Mendes**, José Maria Amado; **Torgal**, Luís Reis (dirs.) *História da História em Portugal: Sécs XIX-XX*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996

Vieira, Ernesto, *Diccionario biographico de muzicos portuguezes: História e bibliografia da música em Portugal*, 2 vols., Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900

Bibliografia musicológica

AAVV, *François-Joseph Fétis et la vie musicale de son temps 1784-1871*, Bruxelles : Bibliothèque Royale Albert I^{er}, 1972

Adorno, Theodor W, *Introduction to the Sociology of Music*, London/New York: Continuum International Publishing Group, 1992

Adorno, Theodor W, *The Culture Industry*, New York: Routledge, 2001

Basevi, Abramo, *Introduzione ad un nuovo sistema d' armonia*. Firenze, Tipografia Tofani, 1862 [texto disponível online em www.music.indiana.edu/smi/ottocento/basintr_text.html, acedido a 2 de Junho de 2004]

Basevi, Abramo, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Firenze: Tipografia Tofani, 1859

Benedetto, Renato di, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, Torino: EDT, 1991

Bent, Ian (ed.), *Music Analysis in the Nineteenth Century*, 2 vols., Cambridge: Cambridge University Press, 1994

Bent, Ian; **Drabkin**, William *Analysis*, London: Macmillan, 1987

Bloom, Peter (ed.), *Music in Paris in the Nineteen-thirties*, Stuyvesant: Pendragon Press, 1982

Bowman, Wayne D., *Philosophical Perspectives on Music*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1998

Budden, Julian, *The Operas of Verdi*, vol. 1-2, Oxford: Clarendon Press, 1992

Chusid, Martin (ed.), *Verdi's Middle Period*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997

- Dahlhaus**, Carl, *The Idea of Absolute Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1989
- De Van**, Gilles, *Verdi's Theater: Creating Drama through Music*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998
- Elias**, Norbert, *Mozart: sociologia de um génio*, Porto: Asa, 1993
- Ellis**, Katharine, *Music Criticism in nineteenth-century France- La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995
- Filippi**, Filippo, *La musica a Milano*, Milano: s.ed., 1881
- Gerhard**, Anselm, "Dalla fatalità allossessione: "Il trovatore" fra 'mélodrame' parigino e opera moderna", *Studi Verdiani*, 10 (1994/1995), pp. 61-66
- Gerhard**, Anselm, *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998
- Hanslick**, Eduard, *Do belo musical*, Lisboa: Edições 70, 2002
- Iriarte**, Rita (ed.), *Música e literatura no romantismo alemão*, Lisboa: Apáginastantas, 1987
- Lacombe**, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1997
- Lalli**, Marta Tedeschini, *Von Musikalisch-Schönen di Eduard Hanslick dalla prima alla nona edizione*, Florença: Passigli Editori, 1993
- Nattiez**, Jean-Jacques, « Introduction à l'esthétique de Hanslick », **Hanslick**, Édouard, *Du Beau dans la Musique*, Paris: Christian Bourgois, 1986, pp. 11-51
- Parker**, Roger, **Smart**, Mary Ann, *Reading Critics Reading- Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, London: Oxford University Press, 2001
- Petrobelli**, Pierluigi, *Music in the Theatre*, Princeton, Princeton University Press, 1994
- Plantinga**, Leon, *Romantic Music*, New York/London: W.W. Norton & Company, 1984
- Quattrocchi**, Arrigo, "Da Milano a Parigi: "Jérusalem" la prima revisione di Verdi", *Studi Verdiani*, 10 (1994/1995), pp. 13-60
- Ringer**, Alexander (ed.), *The Early Romantic Era*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990
- Rosenberg**, Jesse, "Abramo Basevi: A Music Critic in Search of a Context", *The Music Quarterly*, 89, vol.4 (Winter 2002), pp. 630-688
- Samson**, Jim (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001

- Samson**, Jim (ed.), *The Late Romantic Era*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1991
- Seta**, Fabrizio della, “L’image di Meyerbeer nella critica italiana dell’Ottocento e l’idea di «dramma musicale»”, **Muraro**, Maria Teresa, *L’opera tra Venezia e Parigi*, Firenze: Olschki, 1988, pp. 147-176
- Seta**, Fabrizio della, *Italia e Francia nell’Ottocento*, Torino: EDT, 1992
- Staffieri**, Gloria, “Da ‘Robert le Diable’ a ‘Macbeth’: Influssi di Meyerbeer sulla produzione verdiana degli anni Quaranta », *Studi Verdiani*, 13 (1998), pp. 13-44
- Subotnik**, Rose Rosengard, *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1996
- Via**, Stefani La, **Parker**, Roger, (ed.) *Pensiere per un maestro: studi in onore de Pierluigi Petrobelli*, Torino: EDT, 2002
- Wagner**, Richard, *The Artist and Publicity*, 1841 [texto disponível online em users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagartpu.html acedido a 4 de Janeiro de 2004]
- Wittmann**, Michael, “Meyerbeer and Mercadante? The Reception of Meyerbeer in Italy”, *Cambridge Opera Journal*, vol. 5, n.º 2 (1993), pp. 115-132

Bibliografia musicológica sobre assuntos portugueses

- Brito**, Manuel Carlos de; **Cranmer**, David, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990
- Carvalhais**, Manuel Almeida, *Inês de Castro na ópera e na chorographia italianas*, Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1908
- Carvalho**, Mário Vieira de, *Pensar é morrer ou o teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993
- Cascudo**, Teresa, “A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)”, *Revista portuguesa de musicologia*, n.º 10 (2000), pp.181-226
- Cranmer**, David, “Intercâmbio entre Portugal e Espanha no campo da ópera entre 1793 e 1828”, *Revista portuguesa de musicologia*, n.º 1 (1991), Lisboa, pp. 205-210
- Cymbron**, Luísa, “Entre o modelo italiano e o drama romântico – os compositores portugueses de meados do século XIX e a ópera”, *Revista portuguesa de musicologia*, n.º 10 (2000), pp. 117-149

Cymbron, Luísa, “O teatro de S. João do Porto: novos dados sobre o seu funcionamento (1834-1876)”, *Revista portuguesa de musicologia*, n.ºs 4-5 (1996), pp. 147-166

Cymbron, Luísa, *A ópera em Portugal 1834-1854: o sistema produtivo e o repertório nos Teatros de S. Carlos e de S. João*, Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 1998

Esposito, Francesco, “Lisbonna 1822: La vita musicale attraverso la stampa periodica”, *Revista portuguesa de musicologia*, n.º 10 (2000), pp. 31-81

Esposito, Francesco, “O sucesso de Verdi na música pianística – as edições musicais lisboetas do século XIX”, *Verdi em Portugal* [catálogo da exposição], Lisboa: Biblioteca Nacional-Teatro Nacional de S. Carlos, 2001, pp. 41-58

Froncioni, Angelo, *Della morte di Abramo Lincoln presidente degli Stati Uniti*, Lisboa: Typographia Franco-Portuguesa, 1867

Froncioni, Angelo, *Memória ácerca da influência da música na sociedade*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883

Gonçalves, Isabel, “A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851”, *Revista portuguesa de musicologia*, n.º 13 (2003), pp. 93-111

Nery, Rui Vieira, *Para uma história do Fado*, Lisboa: Público, Comunicação Social, SA/Corda Seca, Edições de Arte, SA, 2004

Rosa, Joaquim Carmelo, “Depois de Bomtempo: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842-1862”, *Revista portuguesa de musicologia*, n.º 10 (2000), pp. 83-116

Rosa, Joaquim Carmelo, “*Essa pobre filha bastarda das Artes*”: *A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842-1862*, Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999

Scherperrel, Joseph, *A orquestra e os instrumentos da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985

Bibliografia geral sobre assuntos portugueses

AAVV, *História da coragem feita com o coração – Actas do Congresso “Maria da Fonte – 150 Anos – 1846/1996*, Póvoa do Lanhoso: Câmara Municipal da Póvoa de Lanhoso, 1996

- Alexandre**, Valentim, “O Império Português (1825-1890): ideologia e economia”, *Análise Social*, vol. xxxviii (169), 2004, pp. 959-979
- Almeida**, Fernando António, *Operários de Lisboa na vida e no teatro (1845-1870)*, Lisboa: Caminho, 1994
- Almeida**, Francisco José de, *Apontamentos da vida de um homem obscuro*, Lisboa: A Regra do Jogo, Edições, 1985
- Alves**, Jorge Fernandes, *Os brasileiros: emigração e retorno no Porto oitocentista*, Porto: ed. aut., 1994
- Barreto**, D. José Trazimundo Mascarenhas, *Memórias do Marquês de Fronteira e Alorna*, 4 vols., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, [vols. 3 e 4]
- Bonifácio**, Maria de Fátima, “Segunda ascensão e queda de Costa Cabral (1847-1851)”, *Análise Social*, vol. xxxii (142), 1997 (3.º), pp. 537-556
- Bonifácio**, Maria de Fátima, *D. Maria II*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2005
- Bonifácio**, Maria de Fátima, *História da guerra civil da Patuleia 1846-47*, Lisboa: Editorial Estampa, 1993
- Bonifácio**, Maria de Fátima, *Seis estudos sobre o Liberalismo português*, Lisboa: Editorial Estampa, 1991
- Brissos**, José, *A insurreição miguelista nas resistências a Costa Cabral 1842-1847*, Lisboa: Edições Colibri, 1997
- Canaveira**, Manuel Filipe Cruz, *Liberais moderados e constitucionalismo moderado (1814-1852)*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988
- Cardim**, Pedro, *Cortes e cultura política no Portugal do Antigo Regime*, Lisboa: Edições Cosmos, 1998
- Castro**, Zília Osório de, *Cultura e política: Manuel Borges Carneiro e o vintismo*, 2 vols., Lisboa: Instituto Nacional da Investigação Científica, 1990
- Catroga**, Fernando, “As maçonarias liberais e a política”, **Mattoso**, José (dir.) *História de Portugal*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, vol. 5, pp. 204-211
- Coelho**, Maria Helena de Abreu, *A dança teatral no primeiro período romântico português de 1834 a 1856*, Dissertação de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa, 1998
- Costa**, Francisco de Paula Ferreira da, *Memórias de um miguelista: 1833-1834*, Lisboa: Editorial Presença, 1982
- Cruz**, Maria Antonieta, *Os burgueses do Porto na segunda metade do século XIX*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1999

- Justino**, David, *A formação do espaço económico nacional, Portugal, 1810-1913*, 2 vols., Lisboa: Vega, 1986
- Madureira**, Nuno Luís, “A «sociedade civil» do Estado. Instituições e grupos de interesses em Portugal (1750-1847)”, *Análise Social*, vol. xxxii (142), 1997 (3.º), pp. 603-624
- Madureira**, Nuno Luís, *Cidade: espaço e quotidiano (Lisboa 1740-1830)*, Lisboa: Livros Horizonte, 1992
- Madureira**, Nuno Luís, *Mercado e privilégios: a indústria portuguesa entre 1750 e 1834*, Lisboa: Editorial Estampa, 1997
- Miranda**, Jorge (introd.), *As constituições portuguesas, de 1822 ao texto actual da Constituição*, Lisboa: Livraria Petrony, 1977
- Mónica**, Maria Filomena, *D. Pedro V*, Lisboa: Circulo de Leitores, 2005
- Mónica**, Maria Teresa, *Errâncias miguelistas (1834-43)*, Lisboa: Edições Cosmos, 1997
- Monteiro**, Nuno Gonçalo Freitas, *O crepúsculo dos grandes (1750-1832)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998
- Reis**, António do Carmo, *A imprensa do Porto romântico (1836-1850): cartismo e setembrismo*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000
- Santos**, Maria de Lourdes Lima dos, *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*, Lisboa: Presença, 1988
- Santos**, Maria de Lourdes Lima dos, *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal na primeira metade de oitocentos*, Lisboa: Presença, 1983
- Sardica**, José Miguel, “A vida partidária portuguesa nos primeiros anos da Regeneração”, *Análise Social*, vol. xxxii (143-144), 1997 (4.º-5.º), pp. 747-777
- Sardica**, José Miguel, “Os partidos políticos no Portugal oitocentista (discursos historiográficos e opiniões contemporâneas)”, *Análise Social*, vol. xxxii (142), 1997 (3.º) pp. 557-601
- Serrão**, Joel, *Cronologia geral da História de Portugal*, Lisboa: Livros Horizonte, 1971
- Silva**, Júlio Joaquim da Costa Rodrigues da, *As cortes constituintes de 1837-1838: liberais em confronto*, Lisboa: Instituto Nacional da Investigação Científica, 1992
- Sobral**, José Manuel, “O Norte, o Sul, a Raça, a Nação – representações da identidade nacional portuguesa (Séculos XIX-XX)”, *Análise Social*, vol. xxxix (171), 2004, pp. 255-284

Supico, Francisco Maria, “*Escavações*”, 4 vols., Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1995

Valente, Vasco Pulido, *Os «devoristas»: a Revolução liberal 1834-1836*, Lisboa: Quetzal Editores, 1993

Bibliografia geral

Adorno, Theodor W; **Horkheimer**, Max, *Dialectic of Enlightenment*, London, New York: Verso, 1997

Al Amoudi, Ismaël, “The Economy of Power, an Analytical Reading of Michel Foucault”, [Texto disponível online em www.csun.edu/~hfspcode/foucault1.pdf, acedido a 15 de Setembro de 2004]

Anderson, Gary M; **Martin**, Dolores T., “The Public Domain and Nineteenth Century Transfer Policy”, *Cato Journal*, vol. 6, n.º 3 (Winter 1987), pp. 905-923

Babbage, Charles, *The Economy of Machinery and Manufactures*, 1832 [texto disponível online em socserv2.socsci.mcmaster.ca/~econ/ugcm/3ll3/Babbage/, acedido a 23 de Julho de 2004]

Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, New York: Hill and Wang, 1968

Barthes, Roland, *Mitologias*, Lisboa: Edições 70, 1984

Beasley-Murray, Jon, “Value and Capital in Bourdieu and Marx”, **Brown**, Nicholas; **Szeman**, Imre (eds.), *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture*, Lanham: Rowman and Littlefield, 2000. 100-119

Berger, Peter L.; **Luckmann**, Thomas, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, London: Penguin Books Ltd, 1991

Bird, Rebecca Bliege; **Smith**, Eric Alden, “Signaling Theory, Strategic Interaction, and Symbolic Capital”, *Current Anthropology*, vol. 46, n.º 2 (April 2005), pp. 221-248

Blake, Scott S. “Towards a Cultural Psychology of the Self”, 1995 [Texto disponível online em www.homeport.org/~blake/socpsy1.html acedido a 12 de Outubro de 2004]

Bourdieu Pierre, “Sur la télévision”, *Sur la télévision suivi de L'emprise du journalisme*, Paris: Raisons d'Agir Éditions, 1996, pp.10-78

Bourdieu, Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris: Minuit, 1979

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art: Gènes e et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil, 1998

- Bourdieu**, Pierre, "L'emprise du journalisme", *Sur la télévision suivi de L'emprise du journalisme*, Paris: Raisons d'Agir Éditions, 1996, pp.79-95
- Bowie**, Andrew, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester: Manchester University Press, 1990
- Caglioti**, Daniela, *Voluntary Societies and Urban Elites in XIXth Century Italy* [comunicação apresentada ao European History 1800 - Present Day seminar group, University of Essex, 24 de Junho de 1997 disponível online em www.history.ac.uk/projects/elec/sem10.html acedido a 12 de Janeiro de 2004]
- Chomsky**, Noam, "Force and Opinion", *Z Magazine*, (Julho/Agosto 1991)
- Cot**, Jean-Pierre; **Mounier**, Jean-Pierre, "Os tipos de autoridade em Max Weber", *Para uma sociologia política*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1976, pp. 233-246
- Couldry**, Nick, "Media, Symbolic Power and the Limits of Bourdieu's Field Theory", *MEDIA@LSE Electronic Working Papers* (2003), [nº 2]
- Curran**, James; **Seaton**, Jean, *Imprensa, rádio e televisão: poder sem responsabilidade*, Lisboa: Instituto Piaget, 2001
- Derrida**, Jacques, *Specters of Marx, the State of the Debt, the Work of Mourning, & the New International*, New York: Routledge, 1994
- Durkheim**, Émile, *Le Socialisme*, Paris: Presses Universitaires de France, 1992
- Elias**, Norbert, *A sociedade de corte*, Lisboa: Estampa, 1987
- Ferguson**, Adam, *An Essay on the History of Civil Society*, 1767 [Texto disponível online em socserv2.socsci.mcmaster.ca/~econ/ugcm/3ll3/ferguson/, acedido a 23 de Julho de 2004]
- Foucault**, Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris: Éditions Gallimard, 1975
- Foucault**, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, New York: Routledge, 1972
- Fowler**, Brigit "Pierre Bourdieu's Sociological Theory of Culture", *Variant*, vol. 2, n.º 8 (Summer 1999), pp. 1-4
- Geertz**, Clifford, "Ideology as a Cultural System" [texto disponível em xroads.virginia.edu/ndrbr/geertz.html acedido a 2 de Outubro de 2004]
- Giddens**, Anthony, "As relações de produção e a estrutura de classes", *Capitalismo e moderna teoria social*, Lisboa: Presença, 1984, pp.69-82
- Gramsci**, Antonio, "The Intellectuals", *Selections from the Prison Notebooks*, New York: International Publishers, 1971, pp. 3-23
- Habermas**, Jürgen, *Knowledge & Human Interest*, Cambridge: Polity Press, 1987

Habermas, Jürgen, *O discurso filosófico da modernidade*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990

Habermas, Jürgen, *Técnica e Ciência como "ideologia"*, Lisboa: Edições 70, 1993

Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge: Polity Press, 1989

Hall, Stuart, "Encoding/Decoding", **Hall**, Stuart; **Hobson**, Dorothy; **Lowe**, Andrew; **Willis**, Paul (eds.), *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980, pp.128-138

Hoenisch, Steve, "The Relation between Civic Society and Newspapers in the Writings of Alexis de Tocqueville and Robert Putnam" 2004 [Texto disponível on-line em www.criticism.org acedido a 3 de Novembro de 2004]

Hoenisch, Steve, "Using French Social Thought for Media Criticism", 2004 [Texto disponível on-line em www.criticism.org acedido a 3 de Novembro de 2004]

Horkheimer, Max *Critique of Instrumental Reason* London/New York: Continuum International Publishing Group, 1974

Hume, David, *Essays, Moral, Political and Literary*, Indianapolis: Liberty Fund, Inc., 1987

Kant, Immanuel, *An Answer to the question: "What is Enlightenment?"*, Königsberg, 1784 [texto disponível online em eserver.org/philosophy/kant/what-is-enlightenment.txt acedido a 9 de Janeiro de 2004]

Kant, Immanuel, *Crítica da faculdade do juízo*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992

Kellner, Douglas, "Habermas, the Public Sphere, and Democracy: A Critical Intervention" [texto disponível online em www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/papers/habermas.htm acedido a 3 de Dezembro de 2003]

Komlos, John, "Thinking about the Industrial Revolution", *The Journal Of European Economic History*, vol. 18, n.º 1 (Spring 1989), pp. 191-206

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1984

Leydesdorff, Loet, "Luhmann, Habermas, and the Theory of Communication", *Systems Research and Behavioral Science*, n.º 17(3), 2000, pp. 273-288

Lianos, Michalis, "Social Control after Foucault", *Surveillance & Society*, n.º 1(3), 2003, pp. 412-430

Lin, Nan "Building a Network Theory of Social Capital", *Connections*, 22(1), 1999, pp. 28-51

- Lukacs, Georg**, *History and Class Consciousness*, The MIT Press: Cambridge, 1972
- Lyotard, Jean-François**, *The Postmodern Condition*, Manchester: Manchester University Press, 1984
- Marcuse, Herbert**, *One-dimensional Man: Studies in Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston: Beacon Press, 1992
- Marx, Karl**, “English Public Opinion”, [texto publicado no *New-York Daily Tribune*, 1 de Fevereiro de 1862 e disponível online em www.marxists.org/archive/marx/works/1862/02/01.html acessado a 2 de Setembro de 2004]
- Marx, Karl**, “On Freedom of the Press” [artigos publicados na *Rheinische Zeitung*, Maio de 1842 e disponíveis em www.marxists.org/archive/marx/works/1842/free-press/ acessado a 2 de Setembro de 2004]
- Marx, Karl**, *Capital*, 3 vols., vol.1, 1887 [texto disponível online em socserv2.socsci.mcmaster.ca/~econ/ugcm/3ll3/Marx/cap1/, acessado a 23 de Julho de 2004]
- Marx, Karl**, *Pre-capitalist Economic Formations*, 1857 [texto disponível online em www.marxists.org/archive/marx/works/1857/precapitalist/ acessado a 13 de Outubro de 2004]
- Mill, James**, *Liberty of the Press*, 1821 [texto disponível online em www.uark.edu/depts/comminfo/cambridge/jmill.html acessado a 3 de Janeiro de 2005]
- Mill, John Stuart**, *O governo representativo*, Lisboa: Arcádia, 1967
- Mill, John Stuart**, *On Liberty*, 1860 [texto disponível online em www.bartleby.com/130 e acessado a 13 de Outubro de 2004]
- Mokyr, Joel**, “Mercantilism, the Enlightenment, and the Industrial Revolution”, [Presented to the Conference in Honor of Eli F. Heckscher, Stockholm, May 2003, revised, Aug. 2004 e disponível em www.faculty.econ.northwestern.edu/faculty/mokyr/stokholm.pdf, acessado a 7 de Outubro de 2004]
- Nguyen, Marie-Lan**, “La formation des élites en Europe au XIX ème siècle”, 1998–1999, [Texto disponível on-line em www.elevs.ens.fr/home/mlnguyen/hist/download/paper.pdf acessado a 8 de Setembro de 2004]
- Paine, Thomas**, *Liberty of the Press*, 1806 [texto disponível online em www.uark.edu/depts/comminfo/cambridge/tpliberty.html acessado a 3 de Janeiro de 2005]
- Patton, Paul**. “Le sujet de pouvoir chez Foucault ”, *Sociologues et sociétés*, vol. XXIV, n. °1 (Printemps 1992), pp. 91-102

Proudhon, Pierre-Joseph, *Théorie de la propriété*, Montréal-Paris : Éditions L'Harmattan, 1997

Robertson, John, *The Scottish Contribution to the Enlightenment* [comunicação apresentada ao *History of Political Thought* seminar group, University of Oxford, 24 de Junho de 1997 disponível online em www.history.ac.uk/projects/elec/sem12.html acedido a 12 de Janeiro de 2004]]

Saint-Simon, Claude-Henri de, *La physiologie sociale : Œuvres choisies par Georges Gurvitch*, Paris: Presses Universitaires de France, 1965

Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich, "Karl Marx as a Philosopher of Human Emancipation", *Poznan Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities*, vol. 60 (1998), pp. 355-368

Searle, John R. *The Construction of Social Reality*, New York: The Free Press, 1995

Searle, John R.; **Smith**, Barry, "An Illuminating Exchange: The Construction of Social Reality", *American Journal of Economics and Sociology*, vol. 62 (1), 2003, pp. 285-309

Siisiäinen, Martti, "Two Concepts of Social Capital: Bourdieu vs. Putnam", [Paper presented at ISTR Fourth International Conference "The Third Sector: For What and for Whom?" Trinity College, Dublin, Ireland July 5-8, 2000]

Tocqueville, Alexis de, *Democracy in América*, 1839 [texto disponível online em xroads.virginia.edu/~hyper/detoc/home.html acedido a 3 de Novembro de 2004]

Tocqueville, Alexis de, *L'ancien régime et la révolution*, 1856 [Texto disponível online em www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html acedido em 3 de Novembro de 2004]

Toynbee, Arnold, *Lectures on The Industrial Revolution in England*, 1884 [Texto disponível on-line em socserv2.socsci.mcmaster.ca/~econ/ugcm/3ll3/Toynbee/indrev/, acedido a 23 de Julho de 2004]

Voltaire, Carta *On the Liberty of the Press and of Theatres, to a First Commissioner*, 20 Junho de 1733 [texto disponível online em humanities.uchicago.edu/homes/vsa/letters/20.6.1733.html acedido a 4 de Janeiro de 2004]

